أوهام..

يقع الفكر المعاصر كثيراً في حبائل تصوّراته التي لا تلبث بعد أن يتفتق عنها أن تتحول إلى شرك يحاصره من ذلك تلك الثنائيات حول التراث والمعاصرة والأنا والآخر والقديم والحديث وما إليها من ثنائيات ينشغل الفكر بتحديدها ثم إقامة الجسور أو ردم الهوّة المتصورة بينها، دون أن يكلّف هذا الفكر نفسه بمراجعة حقيقة هذه الثنائيات في حدّ ذاتها وما إذا كان لها وجود خارج تصوّراته أو أوهامه..

وغالباً ما يميل هذا الفكر إلى تصنيف هذه الثنائيات بحيث يجمع بين بعضها ليقيم منها بناء كلّما أوغل في تشييده اشتدت محاصرته له ولذلك يجعل من التراث القديم امتداداً للأنا بينما يجعل من المعاصرة الحديثة امتداداً للآخر.. وهكذا تؤول الأمور في نهاية المطاف إلى تصوّر يفرض عليه الانحياز من ناحية ويفرض عليه من ناحية أخرى التماس الطرق للوصول إلى الضفّة الأخرى حيث يكمن العصر وتنهض الحداثة ويقيم الآخر..

ولو حقق المرء في المسألة قليلاً لتكشفت له عن وجهة أخرى لا تحوجه إلى مثل هذا الركض اللاهث للبحث عن حلّ لهذه المعضلة، ذلك أن هذه الثنائيات ليست أكثر من جوانب للذات نفسها ففي الإنسان نفسه يكمن التراث ويقبع القديم وينمو الحديث وتتحرّك المعاصرة، في الإنسان نفسه يقيم الآخر الذي لا يلبث أن يتحوّل إلى جزء من الذات بمجرّد أن يعبر

إليها، إن الآخر باعتباره آخر غير موجود ما لم تحتوه الذات فإذا احتوته انتهى وجوده باعتباره آخر، الآخر وَهْم لأنه بين لحظتين من العدم.

والتراث لا يتحقّق وجوده ما لم يتحوّل إلى جزء من هذه الذات والاعتداد به كقيمة معرفية تقبع في المكتبات اعتداد لا وجه له، التراث جزء من الذات فكأنما هو امتداد لها وليست هي امتداد له وبذلك يتحقق وجوده باعتبارها قدرة على الخلق والإبداع وتحديد ملامح الهوية.

إن الذات القارئة أو المبدع، أو الإنسان عموماً هو الكل الذي تلتقي فيه كل هذه الثنائيات التي إذا ما عُزلت عن الإنسان أصبحت معضلة وإذا ما أعيد ربطها به أصبحت أَوْجهاً له تنم عن ثرائه..

إن واجب الفكر المعاصر هو أن يتجاوز في البدء ما خلقه لنفسه من معضلات لكي يتمكن من مواجهة المعضلات الحقيقية التي ينبغي عليه مواجهتها.

التحرير

آفـاق ما بـعد الحداثـة*

عبـدالله محمـد الغـذامـي

* قدمت هذه الورقة في الملتقى النقدي لدول مجلس التعاون الذي أقامه (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) في الكويت في ديسمبر ١٢ ـ ١٤/١٩٩٥.

- ١ -

سلطة المصطلح:

للمرة الثانية أجد نفسي في حرج مع (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) حيث يضعني المجلس أمام عنوان مفتوح على الأسئلة والتساؤلات. وحينما يأتيك طلب بأن تكتب عن (آفاق النقد الأدبي في دول مجلس التعاون) فكأنما جاءتكم بشارة بالانطلاق محلقاً ومعلقاً في فضاء الخليج الرحب، ولكن الفرحة بهذه البشارة لن تطول إذا ما لاحظت أن العنوان ينطوي على مصطلحات تبدو ظاهرياً وكأنها من مسلمات القول والفكر، غير أن حقيقتها الداخلية توحي بعكس ذلك.

وهذا هو الإشكال الذي مازلت أعيش في مطاويه، مما يحثني على التساؤل عن حقائق ما نستعمله من مصطلحات نظن أننا على يقين من مغازيها. وهذا يوقعنا في حالة من اليقين الخداع، لأن تجربة التساؤل حول هذه المصطلحات تكشف عن خلل في يقيننا ذاك .

ولسوف تكون ورقتي هذه بمثابة الأسئلة حول عنوان الورقة المقترحة، وربما أقول إنني أكتب ضد الورقة وفي مواجهة العنوان.

إن للمصطلح سلطة وطغيانا على العقل البشري، ومتى ما أستقر مصطلح ما فإن هذا يعني إزاحة التفكر والتعمل في مدلولات ذلك المصطلح المستقر، مما يفضي بناء الى بناء مقولات على اسس وهمية تدفع بنا نحو أخطاء فكرية واستراتيجية ربما تكون ذات نتائج خادعة.

ولذا سوف نحسن صنعاً لو بدأنا في مواجهة طغيان المصطلح، وذلك بتشريح هذا المتسلط وإغراقه بالأسئلة.

ولكي نشرع في العمل علينا أن ننظر في العنوان المقترح، وهو:

آفاق النقد الأدبي في دول مجلس التعاون

إن أول ما سأفعله بهذا العنوان هو استبعاد كلمات (في دول مجلس التعاون) ذلك لأنها شبه جملة وليست جملة وكأنما هي شبه حقيقة وليست حقيقة، ذلك لأن (آفاق) النقد الأدبي لا تملك حدوداً تماثل الحدود السياسية أو تتوافق معها. إنها آفاق مفتوحة على المكان وعلى الزمان وعلى اللسان. ولذا فإنني سأخلص العنوان من قيد فكري وأيديولوجي ليس له من معنى سوى كونه سلطة اصطلاحية تفرض نفسها في لحظة غياب الأسئلة.

ثم أجيء - بعد ذلك - إلى العناصر الأصلية في العنوان وهي (آفاق النقد الأدبي). وهي عناصر تقوم على تشابك عضوي صارم حيث ترتبط بعلاقات نحوية تقسر بعضها على بعض. فالأولى تضاف إلى أخرى موصوفة. فكلمة آفاق مضافة إلى النقد، بينما النقد موصوف بالأدبي. وهذا يربط دلالة كل واحدة بالأخرى اللاحقة بها. والأخيرة هي التي تتحكم في المعنى الكلي وتحدده في إطارها الخاص، وهذا يضيق الآفاق ليجعلها آفاقا نقدية ويضيق النقد ليجعله نقداً أدبياً.وكأننا بذلك نقلب المقولة المأثورة التي تقول "ما ترك الأول للآخر شيئاً" لنجد أن الآخر هنا لم يترك شيئاً، ونجد أن الأخير هو الذي أعطى للسالف معنى ودلالة.

وهذا سوف يغير من علاقات التناول في هذه الورقة سأبدأ من آخر الكلمات وأنتهي بأولاها.

ولنقف - إذن - عند مصطلح الأدبي.

- ٢ -

تأتي كلمة (الأدبي) في عنواننا هذا على أنها صفة تصف كلمة النقد وكأنما تحددها وتقننها. ولكن السؤال هو: هل كلمة الأدبي محددة ومقننة لكي تكون لها القدرة على تحديد النقد وتقنينه..؟

إن مشكلة هذا المصطلح (أي كلمة الأدبي) أنه مصطلح يغرق في بحر التسليم. وأنا لاأحيل هنا إلى التساؤلات النظرية حول مفهوم (الأدبية) ولاحول نشأة مصطلح (أدب) و (أدبي) فهذه أمور تبادلتها أقلام كثيرة وألسنة متعددة. ولكنني أحيل إلى التسليم العمومي لدى جمهرة الناس ولدى أهل المعرفة، حول ما تطمئن إليه ظنونهم من أن (الأدبي) هو المرادف الدقيق لكلمة (أدب) وهذا يعني ما تعارف عليه البشر من أن الأدب شعر ونثر لهما أجناس وأنواع محددة إما بشرط الفصيح أو بشرط الشعبي. وبذا فإن الأدبي يكون ويتكون ويتحدد في تلك النصوص الرسمية التي آمنت بها المؤسسة الثقافية. وهذا ما جعل الأقدمين من عرب ومن عجم لا ينظرون إلى (ألف ليلة وليلة) على أنها (أدب) حتى لقد استكثروا أن يضع أحد أسمه عليها كمؤلف أو مترجم. ولقد ظهرت الترجمة الأوروبية الأولى لهذا العمل غفلاً من اسم صانع الترجمة.[١]

ولئن اعترفنا الآن بأدبية (ألف ليلة وليلة) فإننا لن ننسى أن هذا الاعتراف أخذ منا عشرة قرون أو تزيد. وبين أيدينا الآن أمثلة لا تحصى ولا تحد عن نصوص حية لم ندخلها بعد إلى امبراطورية (الأدبي) وذلك بسبب سلطة المصطلح على عقولنا وطغيانه على تفكيرنا.

إننا نجنح إلى جعل الأدبي فى الجليل والمعلن والمقبول تقليدياً. وننسى الحقير والمستور والمهمش.

وقد يكون ذلك مقبولاً لو أن الجليل هو وحده الفاعل والمؤثر في الناس. ولكن الأمر يصبح خطيراً إذا ما اكتشفنا أن المحتقر لدى المؤسسة الثقافية الرسمية هو الفاعل والمؤثر في جماهير الناس.

ولننظر كمثال إلى ما يسمى اليوم بالأغنية الشبابية ومثلها (النكتة). ولنقارن ذلك بالشعر الذي يقال إنه (ديوان العرب) ولنتساءل عن المؤثر في الناس من جهة وعن الذي يحظى بعناية الدارسين من جهة ثانية، لنجد أن غير المؤثر هو ما يشغل بال الدارسين وأن الفاعل والمسيطر على عقول الجماهير هو المغفول عنه بحثياً ونقدياً ودراسياً.

ولو أخضعنا الأغنية والنكتة لشروط وحدود المفهوم النظري لمصطلح الأدبية والشاعرية والبلاغة لوجدنا أنها تحقق هذه الشروط بدرجات عالية قد تفوق شاعرية الشعر ذاته، خاصة في النكتة التي يكون عمادها على التورية والتشفير والتكثيف الدلالي وألاعيب المجازات المتنوعة، مع ما لها من قوة تأثيرية على الناس ليس من حيث إنها تعبير حساس عنهم فحسب ولكن - أيضاً - في قدرتها على تشكيل نظرتهم وتوجيه تصوراتهم لأنفسهم ولمحيطهم.

ولن يجادل أحد في الدور الذي تلعبه النكتة في حياة الناس اليوم ولا في التأثير الذي تفعله الأغنية الشبابية في عقول الشباب وفي نفسياتهم وأحلامهم وأوهامهم.

إن احتقارنا أو احتقار بعضنا لهذه الأغنية لن يخرج هذا الفن من الحياة، ولكنه سيخرجنا نحن من حياة الناس ومن واقع الحدث، وسيكون الأدبي عندنا اجتراراً نخبوياً معزولاً ومتعالياً تعالياً ادعائياً واهماً.

وإن كان للعرب من ديوان في السابق فلابد أن صفحات هذا الديوان قد تبدلت وجرى طمس الشعر فيها لتحل محله فنون أخرى مازلنا غافلين عنها، ومنها الأغنية والنكتة ومنها ممارسات المجتمع في عاداته وأعرافه وحكاياته وطرائق معاشه في اللباس والتبادلات السلوكية. ومنها وجوه

المتعة والتنفيس الجاهيري في الألعاب، خاصة ما هو طاغ منها ومهيمن مثل كرة القدم وما تفرضه من لغة ذات قيم تعبيرية ومسلكية حادة التأثير والتفعيل.

كل هذه شواهد حية على ديوان للعرب مختلف وجديد.

وهذا هو المدخل الأهم للتعرف على ما هو (أدبي) حيث ظل هذا المصطلح في خانة المسلمات المطلقة، وهو ما يقتضي منا نبش الجثث الاصطلاحية ومحاولة تشريحها من أجل استعادة الحياة إليها وإعادتها للحياة.

- ٣ -

إن تحرير مصطلح (الأدبي) من شرط الرسمي والجليل والبليغ سوف يحرر مصطلح النقد أيضاً من هذه الشروط القسرية والتقليدية.

ولقد مر على النقد حين من الدهر لم يكن فيه النقد نقداً إلا عبر الشرط البلاغي. وسيطرت البلاغة على النقد سيطرة ضاقت معها حدود هذا العلم حتى انحصر في قطبين لا ثالث لهما، أحدهما الأدب الرسمي الذي رضيت عنه المؤسسة الثقافية والثاني الحدود التي صاغها المصطلح البلاغي المتفق عليه. ولذا يجب تحرير النقد من الشرط البلاغي، ذلك الشرط الذي يعلي من شأن المكتوب ويقلل من شأن الملفوظ ويقصر الفنية على الرسمي ويتعالى على الشعبي ويكبر من الفردي ويهمل الجماعي.

إن (الأدبي) هو مادة النقد وصفته وإذا تحرر الأدبي من قيد البلاغي، فإن النقد يصبح مؤهلاً للخلاص من سلطة المصطلح التقليدي. ولكن ذلك لن يتم إلا بتحرير (أداة) النقد أيضاً وتخليصها من الشرط البلاغي. فإذا ما تحررت مادة النقد من جهة وأداته من جهة ثانية، فإن ذلك سوف يكسر الحدود المفروضة ويفتح آفاق النقد على المدى الثقافي والمعرفي ويضع النقد في حوار متفاعل مع المؤثرات القائمة فعلاً في الوجود البشري.

ونحن نعيش عمليا في عصر تكسرت فيه الحدود الطبيعية بين الأماكن والمجتمعات، ويقابل ذلك ويتماشى معه انكسارات مماثلة فيما بين العلوم

التخصصية حيث تتداخل العلوم وتتحد عبرالنظريات المشتركة والاهتمامات المشتركة والفلسفات المتداخلة.

ولذا فإن النقد لم يعد علماً أدبياً حسب المعنىالتقليدي للأدبي، وإنما أصبح النقد فاعلية ثقافية يعتمد على (النظرية) الحرة أي النظرية المستقلة عن التخصص العلمي المحدد، وهذا ما يؤلف فيما بين هذين العلمين ويجعل النظرية والنقد معاً في حقل معرفي مشترك، وتكون (النظرية النقدية) ذات نشاط معرفي مفتوح يستجيب لها الأدبي والأجتماعي والتاريخي، مثلما تعتني بالمحتقر والهامشي واليومي والشعبي ولا تقصر نفسها على الرسمي والجليل والبلاغي.

هذه آفاق تعلن التحدي والمساءلة ضد سلطة المصطلح التقليدي، وضد ما نجنح إلى التسليم والاستسلام له.

— ٤ —

ثقافة المابعد:

أما بعد...

فإننا نأتي إلى العنصر الأهم في عنواننا المقترح وهو كلمة (آفاق) حيث نجد صيغة جمع التكسير.

هي صيغة جمع، حيث تضم كل أُفق ممكن، إنها مجموعة آفاق مفتوحة ومتعددة.

وهي صيغة تكسير فكأنما هي تكسير لكل المسلمات الاصطلاحية السالفة.

وهذا على وجه التحديد هو ما نمر به في مرحلتنا المعرفية الحالية، وهو النقلة النوعية على مستوى التفكير النظري وعلى مستوى الإجراء العملي وعلى مستوى الأسئلة من جهة وإخفاقات الأجوبة السالفة من جهة ثانية.

نحن في مرحلة (المابعد): ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد الكولونيالية، ما بعد العصر الصناعي.

وهي مرحلة تكشف عن حالة الإنكسار المعرفي، ومن ثم هي (حالة) انتقال وبحث عن إجابات جديدة لأسئلة جديدة وقديمة لن تعد الحداثة كافية للإجابة عليها.

ولعله من المفيد الوقوف ـ هنا ـ على العرض الدقيق الذي قدمته بولين ماري روزينو[٢] عن (حالة) هذا الانكسار المعرفي الذي تسبب في النقلة من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في سائر العلوم الإجتماعية وهي تضع لذلك ستة أسباب تسردها كالتالي[٣] :

١ ـ بدت العلوم الحديثة وكأنها عاجزة عن إحداث النتائج الدراماتيكية التي ظل العلماء المحدثون يعدوننا بها، وهذا أدى إلى تشكك المتحمسين لهذه العلوم. جرى ذلك على العلوم الاجتماعية وعلى العلوم التجريبية معاً.

وإن كانت العلوم الحديثة تعتمد على تصحيح أخطائها على المدى الطويل إلا أن اخطاءها الراهنة تبدو تراجيدية ومهلكة، وهذه حقيقة ماثلة. لقد ألهبوا التوقعات ولكنهم لم يحققوا الوعود ـ كما تقول روزينو ـ.

٢ ـ بدأ الانتباه يتركز على إساءة استخدام العلوم الحديثة وعلى تسخير هذه العلوم. وبدا واضحاً أن العلم الحديث منح نفسه حق تشريع الأفضليات ـ في بعض الحالات ـ فأعلى من شأن القوة وبرر النماذج المعيارية. إنها مجرد تفضيلات وليست حقائق علمية. ولقد سيقت نتائج البحوث العلمية سوقاً وجرى تسخيرها للبرهنة على وجاهة هذه التفضيلات التى لم تكن سوى تفضيلات ذاتية، حتى لقد جرى اتهام العلم الحديث بالتستر على أخطاء الحكومات الديموقراطية من جهة، والعمل على ديمومة الانظمة الشمولية، من جهة ثانية.

٣ ـ ظهر تناقض فاضح بين نظرية العلوم الحديثة وما يفترض أنها ستفعله وبين ما حققته فعلياً. وهذا ما جعل العلوم الحديثة تبدو أقل من المستوى الذي بشرت به.

٤ ـ أوقعت الحداثة نفسها في مأزق الإيمان المبني على أساسٍ وهمي والذي يدعي أن العلم قادر على حل كل المشاكل، وهذا فتح باباً عريضاً للتحدي ظهر العلم الحديث فيه في حالة إخفاق واضح وعجز تام عن حل المعضلات العويصة التي يمر بها القرن العشرون. وماذا بيد هذا العلم لمواجهة خطر القنبلة النووية والأسلحة الجرثومية. وماذا سيقول عن الفقر والجوع والتفسخ البيئي وما تتعرض له الأرض من تدمير مشهود...؟

٥ ـ لقد أظهر العلم الحديث اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري، بل لقد أظهر هذه الإمور وكأنها أمور تافهة لا تستحق التأمل.

٦ ـ لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النموذجية أو الأخلاقية أو الغايات التي يفترض أن المعرفة والعلم وما إليهما تتجه نحوها أو سوف تتجه نحوها. إن الحقيقة التجريبية لا تتوافق مع الحقيقة التي لقنونا إياها في قاعات الدرس العلمي، ولم تعد الرؤية العلمية صالحة لممارسة الحياة أو إرادة المجتمعات ـ كما يقول هارمان ـ بقنوط واضح، متجاوباً بذلك مع ما قاله ليوتار[٤] ضد العلم الحديث الذي جعل الأشياء تبدو في حالة من الحسية الصارخة وتناست الشاعري.

ومن هذه الأسباب تخلص روزينو إلى أن (ما بعد الحداثة) هي ردة فعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث. وهذا ما يجعل اسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة. ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجاهة تعالي الحاضر على الماضي والحديث على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية وللفكري والإعلاء من هذه كلها مع تحقير الريفي والفطري. وبهذا فإن ما

بعد الحداثيين يعيدون الاعتبار لما هو عرفي وما هو قدسي ولما هو خصوصي وما هو عقلاني.

كانت الحداثة تهمل ذلك كله وجاءت (ما بعد الحداثة) لتأخذه في الإعتبار بما ي ذلك مجموعة الانطباعات البشرية الأساسية كالعواطف والإنفعالات والحدس والانعكسات النفسية والتأمل، والتجربة الذاتية، والعادات الخاصة، وما وراء ذلك كالعنف الذاتي والولع الروحي وكل ما هو ميتافيزيقي أو سحري، مع تقدير للوجدان الديني والتجربة الروحانية. كل ذلك يأخذ اهتماماً يتجدد في مرحلة ما بعد الحداثة[٥].

حتى لقد ظهر بعض من مثقفي (ما بعد الحداثة) ممن صار ينظر بحنين عميق نحو الماضي، وخاصة إلى مجتمع ما قبل الحداثة حيث كانت الخلية الاجتماعية تعتمد على ذاتها في صياغة وجودها. واندفع بعضهم إلى تجليات حالمة حول حياة الكهوف والفطرة.

وإن كان ذلك مغامرة حالمة للبعض إلا أن الناتج النهائي هو فيما يقوله فايتمو من أن الجديد لا يملك قيمة خاصة[٦].

إن شكوك ما بعد الحداثيين حول المشروع الحداثي أفضت بالحداثة إلى مأزق فكري وعملي ولم يعد هؤلاء على قناعة بأن الذي تم إنجازه حداثيا هو بالضرورة صحيح وحقيقي وجميل وأخلاقي[٧].

ضاعت القناعة لأن المنجز أقل من المأمول والمتوخي. وهذا ما جعل بعض المفكرين يقول إن هناك أسباباً لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها العميقة. حتى لقد ذهب تورين إلى القول إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدراً للاستبعاد وللإضطهاد والقمع[٨].

ونختم حديثنا في نقد الحداثة بالإشارة إلى الملاحظات الصارمة التي جرى توجيهها للحداثة. وذلك في مركزيتها الثقافية التى جعلت العالم يدور حول قطب واحد. وكل ما عدا ذلك المركز فهو بدائي ومتخلف وحقير. مثلما

أعطت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية. وهذا حصر الحداثة في مجال ذهني ضيق لا يسمح للثقافات الأخرى والنظريات الأخرى والشعوب المختلفة لا يسمح لها بالوجود الإيجابي الفاعل.

هذا الحل المطلق تكسر على يدي البطالة والإحباط والشح المادي والمعنوي والإنسحاب والتفكك الاجتماعي الذي صار يضرب في أعماق المجتمع الغربي ولم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلولاً لمعضلاته، مما جعل الحداثة تقف عاجزة عن الجواب وعن الحل.

ـ ٥ ـ

والسؤال الآن:

هل نستسلم للغرب في نقلاته السريعة... أم نتوقف عند الحداثة لنشبع نهمنا منها أولاً ثم ندخل ـ بعد ذلك ـ في حفلة الترف الفكري الغربي...؟

هذا سؤال قد يبدو وجيهاً ومشروعاً واستراتيجياً، لولا أن التدقيق في حقيقة مثل هذا السؤال يكشف لنا عن سؤال يستند على تصور زائف.

إن هذا السؤال يوهمنا بأننا في خيار من أمرنا ويوحي أن في مقدورنا أن نصدر فرماناً ثقافياً نلتزم به ونستند عليه ونقدر به مصير عقولنا وأفكارنا وثقافاتنا. وهذا افتراض غير صحيح وغير عملي وغير ممكن.

والذي أراه هو أن للثقافة روحها الخاصة وحسها الذاتي الجبار، فهي تنساق وراء شروطها الخاصة ووراء مزاجها الطاغي ولا يسع أهل الفكر إلا الانجراف وراء هذا الحس الثقافي الكاسح.

وليس الأمر خاصاً بنا وليس عيباً فينا، بل هو أمر عام وشامل. فالغربيون أنفسهم لم يتخذوا قراراً ولم يطرحوا أسئلة حول ما إذا كان يحسن بهم أن يغادروا عصر الحداثة إلى عصر ما بعد الحداثة. لقد وجدوا أنفسهم هناك في زمن المابعد، ووجدوا أن لحداثة لم تعد هي الصيغة الفكرية القادرة

على مجاراة شروط العصر وظروفه. لقد وصلت الحداثة إلى نقطة التشبع والانسداد ولم يعد في الغصن ماء. لقد جرى امتصاص كل ما فيه من ماء،فتيبس، وكان لابد من غصن جديد لشجرة الحضارة لكي تسيل قطراته في حلوق الظامئين للأسئلة وللتفكير.

إن الأمر أشبه بدخولنا إلى فصل الشتاء، إننا لا نقرر ارتداء الملابس الصوفية لأننا نود الخلاص من الحر والتمتع بالقشعريرة. إننا نلبس الصوف لأننا وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه مع عاصف قارس لا يرحم أجسادنا. ومن يتلكأ عن الاستجابة لشروط البرد سيجد نفسه ضحية لفيروسات الشتاء القاتلة.

ولقد حاول بعض الغربيين مقاومة (ما بعد الحداثة) منهم هابرماس ومثقفو روسيا وشرق اوروبا ولكن الذي لابد من ملاحظته أن هابرماس الرافض للمصطلح هو نفسه من غرقت أطروحاته في أعماق ثقافة المابعد وها هو واحد من أبرز فلاسفة المرحلة على الرغم من تظاهره برفض المصطلح[٩].

أقول... إننا نحن اليوم في غمار عصر (مابعد الحداثة) إننا فيه، في داخله وفي روحه وفي لغته. ولا معنى لطرح أسئلة زائفة لا تقوى على تقرير شيء. والأجدر بنا هو أن نحث الخطى في مجاراة مخلصة للعصر وأن نزيد من خطانا ونضاعف منها، فلعل ذلك يساعدنا على الوصول إلى الصفوف الأولى في سباق الفكر والمعرفة.

إن الثقافة والفكر مثل الطقس، هي أمور تقع وتتحدى التنبؤات وتتحدى قدرة البشر على التغيير وكما أننا لا نقوى على تعديل درجة الحرارة أو تغيير وجهة العواصف فإننا كذلك لا يمكن أن نعدل من وجهة أو درجة أو قوة هبوب الأفكار والثقافات، ولكننا نستطيع التعامل معها بأن نلبس لكل حالة لبوسها الملائم لها والحامي لأجسادنا منها ونستطيع أن

نستغل ظروف التغيير لصالحنا وأن نكيفها كما نكيف الجو فنخرج سالمين من فيروساتها من جهة ومستفيدين من التغير مثل استفادة الفلاح من تغيرات الفصول وما فيها من فرص لزروع مثمرة وحصاد ناضج.

ها نحن أمام طقس ما بعد الحداثة، وقد بلغت الحداثة معه حدها في الإنجاز وفي العطاء..

فهل نلبس لهذا الطقس لبوسه ونزرع ما يلائمه من بذور...؟

هذه هي الآفاق التي يجب أن نبادر إليها وأن ننطلق معها لكيلا نظل في الصفوف الأخيرة دائماً.

الهوامش

١ - صدرت أول ترجمة انجليزية لألف ليلة وليلة في مطلع القرن الثامن عشر ولم يضع المترجم اسمه على العمل. انظر محسن جاسم الموسوى: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، ص٥. مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٨٦.

٢ - انظر:

Pauline Marie Rosenau: Post - Modernism and the Social Sciences Princeton University Press. Princeton New Jersy 1992.

٣ - السابق ١٠:

٤ - انظر السابق وقارن ايضاً:

Jean - Francois Lyootard: The Postmodern Condition: A report on Knowledge Tans. by G. Bennington and B. Massumi P. 71-82 University of Minnesota Press, Minneapolis 1989

٥ - روزينو: السابق٦.

٦ - انظر السابق ٦ وقارن:

G. Vattimo: the End of Modernity: Nihilism and Hermaneutics inpost- modern Culture, london. polity.

٧ - هذا ما يراه زيجمونت بومان في بحث له يتساءل فيه عن سوسيولوجيا ما بعد الحداثة. انظر الإحالة إليه عند:Rosenau 11,187

٨ - روزينو٦.

٩ - انظر ما قاله ليوتار عن هابرماس (ليوتار: المذكور أعلاه ص ٧٢. وانظر تحديداً العمل المتميز:

J. Habermas: the theory of Communicative Action Vol. 2 Lifeword and System: Acritipue of Functionlist Reason,Trans. by T.Mc carthy, Beacon, Press, Boston 1987.



بلاغة السخرية الأدبية

محمـــد العمـــري

علامات ج ٢٠، م ٥، صفر ١٤١٧هـ - يونيو ١٩٩٦م

إشكالية التعريف

يقود الحديث عن بلاغة السخرية (IRONIE)، دون تعريفها، إلى سوء تفاهم لا محيد عنه. فهناك من ينشغل بالمعنى المعجمي للكلمة في اللغة العربية ثم يستدعي الموقف الأخلاقي أو الديني من ذلك المفهوم فيقع في الحرج، وقد يعترض على الموضوع برمته قبل الخوض فيه. وهناك من يأخذ كلمة "إيروني" من أصولها الاغريقية واشتقاقاتها في البلاغة الأوروبية القديمة فيقف عند فهم لساني ضيق ولكنه متعال يرفض التعامل مع المفاهيم النقدية "الفضفاضة" التي هي سند البلاغة ومرجعها. وهناك من يأخذ الكلمة من زاوية فلسفية عدمية معتبراً الأدب مجرد مجال للتجارب، والبلاغة مجرد عرض لا يمس الجوهر.. إلخ.

وقد عبر د.س.ميوك عما يعانيه مفهوم السخرية من اضطراب بقوله:

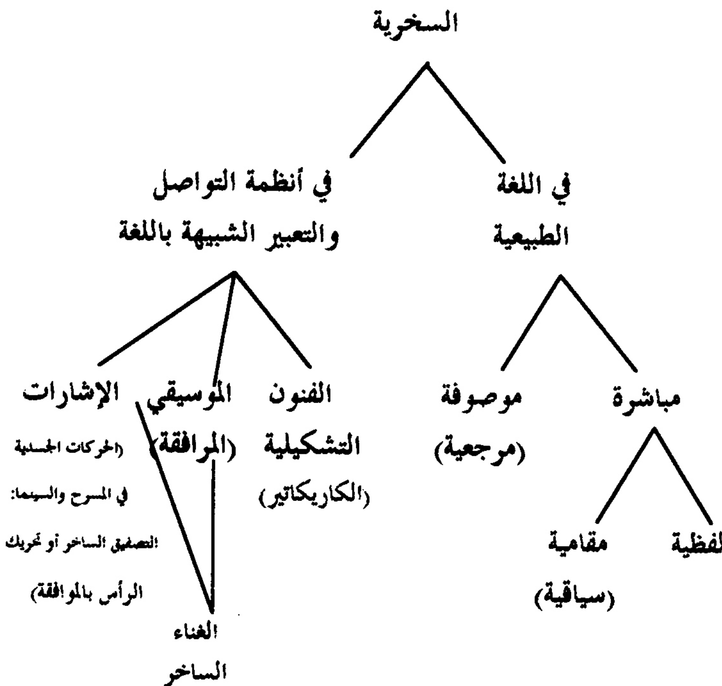
"لأسباب مختلفة بقي مفهوم السخرية مفهوماً غير مستقرٍّ مطاطٍ وغامض. فهو لا يعني اليوم ما كان يعنيه في القرون السالفة. ولا يعني نفس الشيء من بلد إلى بلد. وهو في الشارع غيره في المكتبة وغيره عند المؤرخ والناقد الأدبي. فيمكن أن يتفق ناقدان أديبان اتفاقا كاملا في تقديرهما لعمل أدبي، غير أن أحدهما قد يدعوه عملاً "ساخراً" في حين يدعوه الثاني عملاً "هجائياً" بل قد يدعوه عملاً "هزلياً" أو "فكاهياً" أو "مفارقاً" أو "غامضا". [1]

لقد حاول البلاغيون المحدثون تجاوز هذا الاضطراب بفتح الموضوع أقصى ما تسمح به بنيته ليستوعب أوسع مجال انطلاقاً من أنساق بلاغية ذات قدرة تفسيرية. وقد جرى ذلك في حوار مع معطيين:

١ ـ المتن الساخر أو المعتبر ساخراً

وهو متن شاسع يمتد في اللغة وخارج اللغة (مثل الرسم الكاريكاتيري والديكور والإشارات الجسدية (التصفيق لفاشل مثلاً) والموسيقى المرافقة للمشاهد الساخرة لدعمها أو الإشارة إلى وجود السخرية أصلاً.. إلخ).

وكثيراً ما كان قصور هذا النموذج أو ذاك عن استيعاب فئة من مكونات هذا المتن مبرراً للمراجعة والنقد، ومحركاً لدعاوي التجاوز بين المنظرين، إنها حرب الأمثلة المضادة بمعنى الكلمة. وهذا ما حدا بكثير من الدارسين المتأخرين إلى إعلان انحصار حديثهم في زاوية خاصة من هذا الحقل الواسع.



٢ ـ البعد الحواري للسخرية

هنا يحضر الجانب التقويمي مشفوعاً بحالة وجدانية متميزة: ضحك الاستخفاف أو غصته. وقد استفاد هذا البعد من رصيد فلسفي ضارب في القدم يحال فيه على السخرية السقراطية كما سنرى.

مكونات السخرية

تختلف الصياغاتُ والنسبُ والأسماءُ حسب زوايا النظر التي ينطلق منها الباحثون في تحديد السخرية. ولكن يبقى هناك مكونان حاضران عند أغلب الدارسين المحدثين؛ هما:

١ ـ المكون الانفعالي أو التأثيري أو المقصدي حسب عبارات الباحثين. يتجلى هذا المكون في الاستخفاف المشتمل على الضحك أو الرغبة فيه، وعلى الاستهجان أو مجرد الإحساس بالمفارقة. فالسخرية، حسب كيربرا أريكشيوني، "تهاجم وتعتدي وتفضح وترمي هدفاً.. إلخ".[٢]

٢ ـ المكون البنائي أو اللساني أو البلاغي، حسب المنطلق والتصور أيضاً، وتجسده المفارقة الدلالية وما يترتب عنها من غموض والتباس.

اعتماداً على هذين المكونين عرَّفت جماعة مي Mu السخرية بقولها: "ليست السخرية شيئاً آخر غير تقاطع بنية ضدية مع انفعال هازيء".[٣]

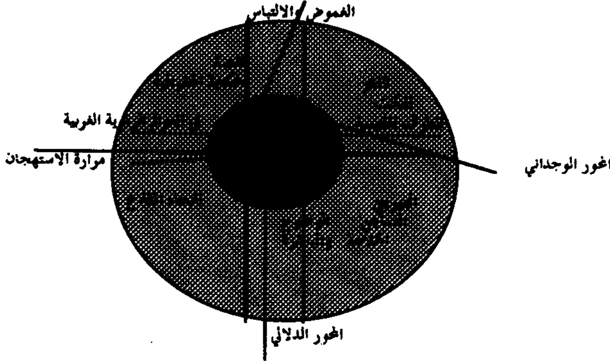
فهل يمكن القول بأن السخرية مكونة من عنصرين نستطيع الحديث عن كل واحد منهما على حدة؟

إن هذا الأمر ليس عسيراً وحسبُ، بل هو مستحيلٌ "فالقيمة التأثيرية للسخرية ـ كما تقول أوريكشيوني ـ واحدةٌ من خصوصياتها الشكلية". ذلك أن التقابل الدلالي إنما يتم داخل الضرورات القيمية التي يفرضها العنصر التأثيري.

يمكن تبسيط ذلك بأن نقول: "إن الحديث عن الاستهجان هو حديث عن نقد ملتبس، والحديث عن الالتباس هو حديث عن المفارقة الدلالية (أو

المقامية)، والحديث عن الضحك هو حديث عن ضحك الاستخفاف أي حديث عن الانتقاد.

وقد حاولنا تشخيص ذلك الإشكال بالخطاطة التالية:



نلاحظ أن المحور الدلالي يمتد من أقصى الوضوح إلى أقصى الغموض حيث تبلغ المفارقة اقصاها. كما أن المحور الوجداني يمتد من ضحك الاستخفاف إلى مرارة الاستهجان حيث يبقى الضحك أحيانا مجرد تقلصات فيزيولوجية.

في نقطة، بل في دائرة، تقاطع هذين المحورين توجد السخرية المثالية العزيزة الوقوع؛ داخل هذه الدائرة يوجد ما عبر عنه العلماء أحياناً "بالغموض الشفاف" المحير مخلوطاً بمرارة قابلة للتصريف كضحك، الضحك الذي شبهوه بالرماد الذي يغطي النار. إن السخرية الأدبية أشبه بالرمضاء. يقول كوهن في مقال له عن الهزلي والشعري: "غير أن الضحك لايستمر أكثر من لحظة قصيرة. وحالما ينطفي يجد المتهكم نفسه، من جديد، أمام كون عبثي. ولهذا فإن الحزن، كما نلاحظ، في أحيان كثيرة، يتخفى في أعماق الهزلي؛ أسرع الى الضحك منه، كما يقول فيغارو، خوفاً من أن أضطر إلى البكاء عليه".(٤) وكما أن الضحك الساخر مشروط بالمرارة، فإن الالتباس مشروط، هو الآخر، بالوضوح. فقد تغري المفارقة الملتبسة

المحيرة الموجودة في بعض الاعمال الرفيعة بجعل الالتباس خاصة نوعية للسخرية، غير أن الممارسة الواسعة تعيد الباحثين إلى البحث عن القرائن والمؤشرات لتحقيق قدر من الشفافية، "فالنص المثالي للسخرية - عند أليمان - هو النص الذي تكون السخرية فيه افتراضية نظراً للغياب الكلي للقرائن.[٥] " غير أن هذا الباحث نفسه لا يلبث أن يلاحظ أن المفارقة تتطلب قدراً من الشفافية، فيقول: "السخرية إخفاء شفاف." [٦]

ومن الملحوظ أن دائرة السخرية الأدبية تمتد بقدر يسير في هذا الطرف أو ذاك من المحورين. ونريد من ذلك التعبير عن إمكانية غلبة هذا العنصر أو ذاك في حدود لا تسمح بطغيانه على العناصر الأخرى التي ينبغي أن تكون حاضرة ملموسة.

أما حين يخرج الأمر عن هذه الحدود ويصبح التفاعل بين الأطراف تفاعلاً ثنائي فإننا نصل إلى تخوم السخرية الأدبية المثالية؛ فنطل من هناك على السخرية المبتذلة والخفيفة والمسلية، من جهة، وعلى الهجاء المر الفاحش والمقذع، من جهة أخرى. كما نطل من جهة ثالثة على المرارة المغلفة بشتى الاقنعة الرمزية. في هذه التخوم تختلط الاجتهادات وتتضارب في الإدخال والإخراج من عالم السخرية.

إن المسألة لا تتعلق بالتقويم - برغم استعمالنا لكلمة "مثالية" - بل تتعلق بتحديد المركز وكشف الخطوط التي تمتد منه إلى الأشكال الحافة التي طالما وقع الخلط بشأنها مثل: الفكاهة والتهريج والتماجن والخلاعة حيث يُستهدف الضحك بأبسط الوسائل وأقربها من جهة والغصة والتعريض عن طريق الخرافة والعوالم الموازية حيث يستهدف النقد متستراً أو مكشوفاً من جهة ثانية. هذا بالإضافة إلى استغلال قوة المفاجأة في اللغز. ومن المعلوم أن السخرية قد انجرت في لحظات تاريخية إلى الهجاء المباشر.

إن العلاقة بين الساخر والهدف وكفاءة المتلقي الواقعي أو المفترض تلعب دوراً أساسياً في تحديد القدر الذي تأخذه السخرية من هذا العنصر أو ذاك. ويمكن النظر إلى هذه العلاقة من عدة زوايا:

١ ـ حال المخاطب وقدرته على تفكيك الرموز، هذا يظهر جلياً في السخرية الشفوية على خشبة المسرح حيث ينتظر المسرحي استجابة سريعة في المكان والزمان فيقدمُ بين يدي سخرياته الكثير من الضمانات (القرائن) اللغوية والسياقية والإشارات الجسدية والموسيقية والتصويرية.

٢ ـ حال الساخر، فلا شك أن المستوى الثقافي يحدد قدرة الساخر على بناء السخرية، وعلى مدى شفافيتها.

٣ ـ الظروف المحيطة، كما يلاحظ في السخرية السياسية والفكرية المكتوبة والمرسومة. حيث يُكتفى بمؤشرات قليلة أو منعدمة. فيترك قدر من الحرية للخيال، كما تترك فرصة للتراجع. إن الساخر في المجال السياسي، خاصة، لاينسف الجسور خلفه. فالسخرية السياسية وجدت أصلاً لتمرير ما يمكن تمريره بالكلام الصريح.

٤ ـ العلاقة بين الساخر والهدف: هل يتعلق الأمر بموقف عام من سياسة أو فكر أو واقع أم يتعلق بشخص بعينه ذي سلطة: قائمة أو أخنى عليها الدهر؟

الخلفية الفلسفية للمكون الحواري

ترتبط السخرية عند مؤرخيها وفلاسفتها بسقراط وطريقته في طرح الاسئلة. وكان سقراط (حسب عبارة هيجل) يطرح على مستمعيه أسئلة كما لو كان يريد منهم أن يعلموه، وهذه هي السخرية السقراطية الشهيرة التي كانت لوناً خاصاً من إدارة الحوار بين شخص وآخر.

وحين نبحث عن أصل التسمية نفسه فإننا نجد ـ كما يقول موريي في معجم البلاغة والشعرية ـ أن هناك شخصية ثانوية في الكوميديا اليونانية باسم إيرون هي عبارة عن أحمق ساذج يتغلب دائماً على البليد والمحظوظ.

وكان سقراط يقوم بهذا الدور في محاورات أفلاطون حيث يظهر الحقيقة عن طريق طرح أسئلة ظاهرة السذاجة يقود بها محاوره شيئاً فشيئاً نحو الحقيقة حتى يتغير الوضع، فيصير المتعجرف بالحقيقة، في البداية، إلى موقع الساذج." (٨)

وحتى إذا لم تكن هناك حقيقة فإن سقراط يصل إلى خلخلة المسبقات واليقينيات والمسلمات عند محاوره؛ يذكر موريي أن سقراط كان ابن مولدة، ولذلك كان يدعو عمله "توليداً".

استخلص موريي من هذه الوقائع تعريف السخرية السقراطية على الشكل التالي:

السخرية هي "فن المساءلة القائمْ على مظهر السذاجة مع إخفاء المعرفة."(٩)

ولاحظ لوسبيرغ أن الإخفاء السقراطي لا يهدف إلى ربح المعركة الحوارية وحسب، بل يسعى أيضاً إلى نزع الثقة من الخصم وتنقيصه أمام الأشهاد، وفي هذا يكمن بعدها البلاغي".(١٠)

لقد نظر فيما بعد إلى السخرية السقراطية على أنها تنطوي على ثورة على المسلمات واليقينيات؛ فتثير الشك حولها، وتدعو إلى فحصها من خلال ذات متحررة من الإكراهات الخارجية الفكرية والاجتماعية، وقد بلغ ذلك مداه فيما عرف بالسخرية الرومانسية عند شليجل وتيك..

تقوم السخرية الرومانسية على اعتبار الذات أساساً للمعرفة، حيث يصل الأمر إلى حد تأليه الذات واحتقار الواقع(١١). وقد كان هذا المفهوم مستفزاً ولذلك حاول كيركجارد تقويم مسار السخرية السقراطية معتنياً بالبعد النقدي، مبعداً الاوهام الرومانسية التي ضللت، في نظره، هيجل. يعتبر كير كجارد السخرية فلسفة ثورية تساهم في تحرير الإنسان بتحرير الذات، فهي ثورة وبداية تأسيس.

وقد ترتب عن قراءة كيركجارد قراءة لاحقة تقع في منطقة وسط بين المتن الأدبي والهم الفلسفي، ومن هذه القراءة تغذت السخرية الأدبية في تعميق بعدها الحواري النقدي.

لقد احتفظ هذا التوجه بالطابع الفلسفي للسخرية محرراً من معاني العدمية والسلبية، فاعتبرت السخرية وسيلة اختبارية تشاكس وتستفز كلّ صور الجمود والغفلة والنقص والاستبداد. إنها ثورة على كل ما يُشيّء الإنسان ويخفي/ أو يلغي قدرته المبدعة وسعيه الدءوب إلى التحرر.

نجد هذه النزعة عند برجسون في حديثه عن الضحك؛ إذ تناوله كظاهرة اجتماعية، كمؤشر على التحجر والتألي (التشبه بالآلة):

"المضحك في الإنسان هو هذا الجانب الذي يحاكي بتصلبه الخاص الآلية المحضة البسيطة، أي الحركة من غير حياة. فهو يدل، إذن، على نقص فردي أو اجتماعي يقتضي عقاباً مباشراً، وما الضحك إلا هذا العقاب؛ الضحك حركة اجتماعية معينة تلفت النظر إلى الذهول في البشر والحوادث، وتردع هذا الذهول".(١٢)

يمكن للمرء أن يتأمل عمل شارلي شابلان؛ خاصة تحفته السينمائية: العصور الحديثة؛ إن برجسون وشابلان يقولان الشيء نفسه.

في هذا المنحَى الوسط بين الأدب والفلسفة ينضوي كتاب: السخرية، لـ جانكيليفتش. فقد ركز هذا الباحث اهتمامه على البعد التواصلي للسخرية. "فالسخرية (عنده) طريقة للتعبير، إنها تبلغ أو توصل، كما سنرى، دون أن تبلغ أو توصل. "(١٣) ولكنها تتوجه بالضرورة إلى وسط اجتماعي بدونه لا تكون هناك ضرورة أو مبرر لتورياتها.

وانطلاقاً من هذا المفهوم يتساءل: هل السخرية مجرد صورة أم إنها جنس أدبي؟ ويفرق بينها وبين التأمل والفن: "إن التأمل والفن ليسا سخريين، إذ ينقصهما التأرجح بين الأطراف القصوى، وحركة الذهاب

الديناميكي من الضد إلى الضد التي تنتج التباس اللعبة: السخرية هي وعـي لعبي جيد." [١٤]

من هذه القناة الحوارية استمدت المؤلفات البلاغية، صراحة وضمنا، البعد الحواري الحجاجي للسخرية الأدبية. وهكذا نجد موريي يذهب في معجم البلاغة والشعرية إلى أن السخرية عامة وشاملة في الكون والحياة، وفي النشاط الفني للإنسان:

"إن كل ما يمزق الإنسان، وكل تناقضاته ووعوده الصادقة غير الموفاة، ومثاليته المتضاربة مع سلوكه تكوّن مصدراً للسخرية: تكون سخرية تراجيدية عندما يتعذر إصلاح عواقب الأزمة، ودعابة عندما تكون العواقب قابلة للإصلاح أو الإهمال؛ تكون السخرية في المجتمع حين تسود عدالة الإنسان المقلوبة، وتكون في الذات الإنسانية حين تخون الإنسان ملكاته. والناس يتحدثون عن سخرية الحياة، وهم أشبه بالممثل الذي لا يعي الشرك الذي نُصب له فلا يدري لماذا تذهب جهوده عبثاً، أو يعمل ضد مصلحته. [١٥]

ومع هذا المد الفلسفي داخل البلاغة ارتفعت أصواتٌ تدعو إلى تخليص المفهوم الأدبي من شوائب وشبهات المفاهيم الفلسفية خاصة المفهوم الرومانسي. وفي هذا يقول بيدا أليمان في مقال له بعنوان: السخرية الأدبية: "يجب قبل كل شيء التفريق بجلاء وبصورة نهائية بين السخرية كمبدأ ميتافيزيقي، والسخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي". [١٦] لابد، في نظره، من رفع اللبس عن هذه المسألة بالكف عن اعتبار السخرية "وجهة نظر" أو "طريقة للتفكير".

ويبدو لي مما أمكن رصده من دراسات حديثة، وليس بالكثير، أن البعد الحواري للسخرية قد صيغ صياغة جديدة في إطار حواري حجاجي إقناعي من خلال أعمال التداوليين على اختلاف توجهاتهم، نذكر على وجه

الخصوص، شارل بيرلمان وأولبريشت وبرونضوني.. وغيرهم. وأصبحت الصياغات الجديدة مقبولة ومتداولة حتى عند البلاغيين التقليديين الذين يقفون عند البعد اللساني للسخرية مثل كيربرا أوريكشيوني. أصبح الجميع يتحدث عن الطابع الحجاجي للسخرية تحت عناوين مختلفة.

مستويات النقد الساخر

هناك ثلاثة مستويات كبيرة يمكن التمييز بينها في مجال السخرية انطلاقاً من مستوى النقد، وطبيعته، ومدى قربه وبعده:

١ ـ مستوى الإضحاك اعتماداً على المفارقات وتعارض القيم الوجدانية. يكاد عنصر النقد فيه لا يظهر إلا بالنظر إلى الوجود الإنساني بصفة عامة. وهنا تندرج كلمة نادرة ("نوادر") و"نكتة" على غرار ما جُمع في أخبار الحمقى المغفلين.[(١٧)]

٢ ـ وبعد هذا المستوى يأتي مستوى أقوى من الناحية النقدية، غير أن قوة النقد فيه تُمتص من خلال حميمية واتصال مباشر يُقدم ضمانات سياقية تجعل النقد مقبولاً وهنا نجد كلمات مثل المزاح والمداعبة (بين الأصدقاء).

٣ ـ في المستوى الثالث نجد النقد يتجه نحو الهدف منفصلاً عنه منتصراً عليه. فترد عبارات مثل: التهكم والسخرية (بمعناها الخاص). فهذا المستوى هو الذي حذا بأحد الأدباء إلى القول بأن، السخرية: "نشيد النصر". على أنه يمكن تعميم هذا المفهوم على المستويين الآخرين؛ فحتى حين يتهكم المرء من نفسه فيمكن الحديث عن الانتصار؛ الانتصار على الذات وتعريضها للنقد.. إن لسان حال الساخر من نفسه يقول: لست، فقط، ذلك الذي وقع في هذه الحالة، إني أعرف نفسي قبل غيري، وقد تجاوزتها؛ إن الذي يُسخر منه أصبح من الماضي. على أن السخرية من النفس قد تُتخذ مدخلاً لاستباحة حمى الآخرين.

السخرية في التراث العربي

إذا كانت البلاغة الغربية تمد جذورها إلى السخرية السقراطية فإن السخرية في التراث العربي تَدين للجاحظ بما يخوله أن يكون رمزاً لها وعلماً عليها.

إن أهم ما يميز الجاحظ عن أعلام من العلماء عاصروه في تلك اللحظة الحاسمة من تاريخ العرب والمسلمين، ويؤهله لتنظير السخرية وممارستها، هو قبوله الإنسان مبدئياً على ما هو عليه. والقبول المبدئي لا يعني التسليم، بل يعني الرحلة مع الآخر في غياهب نفسه، في متاهاته الشخصية، في عاهاته ونزواته لجعله / بل لدفعه إلى اكتشاف مفارقاته. لقد استوعب الجاحظ الآلية الحجاجية للخطاب الساخر فاستغلها إلى أقصى حد ممكن.

يمكن أن نتبين جانباً ولو بسيطاً من هذه الآلية بمقارنة عمل الساخر بعمل الواعظ والمخبر. ففي حين يحاول المخبر أن يطابق كلامُه الواقعة المخبر عنها (وإلا اتهم بعدة تهم مثل الكذب والمبالغة.. إلخ) فإن الواعظ يبالغ في مقاومة الاعوجاج فيعطيه من الردع ضعف قوة الانحراف، مثله في ذلك مثل الفلاح الذي تميل الشجرة الغضة ذات اليمين ثلاثين درجة فيجرها بحبل ستين درجة في الاتجاه المعاكس مدة محددة على أمل أن تقف في الوسط عند تحريرها من الحبل. إن صور المبالغة من أجل الوعظ كثيرة في خطب الوعاظ مثل الحسن البصري وغيره.

وبخلاف الخطابين السابقين نجد أن الخطاب الساخر لا يوازن بين الخطاب والموضوع ولا يزيد الخطاب قوةً أكثر مما يتطلبه المقام، وإنما يسير مع الاعوجاج ويسايره، بل يزيده اعوجاجاً حتى يشمئز الاعوجاج من نفسه. كأنه يقول للمعوج: انظر أين سيوصلنا منطقك إن نحن سرنا فيه إلى منتهاه؟

وقد عبر جانكيليفتش عن هذه الآلية الساخرة بعبارات وصور جميلة تصب في نفس الاتجاه الذي سار فيه الجاحظ، فمن ذلك قوله: "إن السخرية ترغم الاعوجاج على الظهور كما هو بصراحة وخشونة لكي

ينفجر. إنها ترغمه على الاعتراف على نفسه بنفسه، لأنها تعرف أن في ذلك خسارته".[18]

كان الجاحظ واعياً أشد الوعي بهذه الآلية، فكان يتوسل إليها باستدراج الهدف إلى التعبير والانفضاح تلقائياً، يوهمه بلبس طاقية الإخفاء ويطلقه في الشارع العمومي، وقد ينوب هو / أو يُنيب عنه راوياً يتكفل بالوصف التفصيلي للمفارقات والذهول في الاحتجاج. إن المسخور منه، في نظر الجاحظ، هو شخص عميت بصيرته عن البديهي الجوهري، وانفتح بصره وشُغل ذكاؤه بالثانوي الذي لا يبقى له نفع مع غياب الجوهري. يقول بصدد احتجاج البخيل:

"يتغلغل، عند الاحتجاج عنه (عن البخل)، إلى الغايات البعيدة اللطيفة، ولا يفطن لظاهر قبحه وشناعة اسمه وخمول ذكره.. أوليس هو أظهر الجهل والغباوة وانتحل الغفلة والحماقة، ثم احتج لذلك بالمعاني الشِّداد، وبالألفاظ الحسان، وجودة الاختصار، وبتقريب المعنى، وبسهولة المخرج، وإصابة الموضع. فكان ما ظهر من معانيه وبيانه مكذباً لما ظهر من جهله ونقصانه. يُبصر بعقله البعيدَ الغامض ويَغْبَى عن القريب الجليل".[19]

"ما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة؟! وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح، وأدرك به الجليل الغامض؟!".[20]

لذلك فإن النماذج المستهدفة بوعي من الجاحظ هي: المتكلف، والمتموه، والمدعي، والمرائي.. إلخ. قال: "وقلت (أي السائل المفترض): لابد من أن تعرفني الهَناتِ التي نمّت عن المتكلفين، ودلت على حقائق المتموهين، وهتكت عن أستار الأدعياء، وفرقت بين الحقيقة والرياء، وفصلت بين المقهور المنزجر والمطبوع المبتهل.." [21]

من التيمات (الموضوعات) التي أسعفت الجاحظ في إطلاق لسان خيال الهدف والراوي معاً في مجال البخل تيمة "الرأس"، فقد وظفه في أكثر من مناسبة، لذلك نكتفي بإيراد فقرات منه نموذجاً:

١ ـ حكى الجاحظ في الحيوان عن دعبل الشاعر قال:

"أقمنا عند سهل بن هارون فلم نبرح حتى كدنا نموت من الجوع".. إلخ وعندما ألحوا عليه في تقديم الأكل أتاهم بقصعة فيها مرق وديك هرم، "ليس قبلها ولا بعدها غيرها". "لا تحز فيه السكين، ولا تؤثر فيه الأضراس". ثم إنه تفحص القصعة وقلب ما فيها بخبز يابس فلم يجد الرأس. "فبقي مطرقاً ساعة". ثم استفسر الغلام فأخبره أنه رمى به.

"فقال: كيف يرمى الرأس!"

"الرأس رئيس وفيه الحواس، ومنه يصيح الديك، ولولا صوته ما أريد. وفيه عرفه الذي يتبرك به، وعينه التي يُضرب بها المثل، يقال شراب كعين الديك. ودماغه عجيب لوجع الكلية. ولم أر عظماً قط أهشَّ تحت الأسنان من عظم رأسه. فهلا إذا ظننت أني لا آكله ظننت أن العيال لا يأكلونه.. أو ما علمت أنه خير من طرف الدجاج، ومن الساق والعنق؟ انظر أين هو؟ انظر أين هو؟

قال: وا لله لا أدري أين رميت به.

فقال: أرى أنك رميت به في بطنك، وا لله حسيبك!"[٢٢]

٢ ـ وقال في البخلاء ضمن "أعاجيب ابي عبدالرحمن": وكان أبو عبدالرحمن يعجب بالرؤوس ويحمدها ويصفها، وكان لا يأكل اللحم إلا يوم أَضحى، أو من بقية أضحية، أو يكون في عرس أو دعوة أو سفرة وكان سمى الرأس عرساً لما يجتمع [فيه] من الألوان الطيبة. وكان يسميه مرة الجامع، ومرة الكامل. وكان يقول:

"الرأس شيء واحد، وهو ذو ألوان عجيبة وطعوم مختلفة... والرأس فيه الدماغ، فطعم الدماغ على حدة، وفيه العينان وطعمهما شيء على حدة...

وفي الرأس اللسان وطعمه شيء على حدة.. حتى يقسم أسقاطه الباقية. ويقول: "الرأس سيد البدن، وفيه الدماغ، وهو معدن العقل، ومنه يتفرق العصب الذي فيه الحس، وبه قوام البدن، وإنما القلب باب العقل. كما أن النفس هي المدركة، والعين هي باب الألوان. والنفس هي السامعة الذائقة، وإنما الأنف والأذن بابان. ولولا أن العقل في الرأس لما ذهب العقل من الضربة تصيبه، وفي الرأس الحواس الخمس..."[٢٣]

هذا على المستوى التطبيقي، مستوى الأمثلة والنماذج، أما على مستوى الرؤية فمن الأكيد لدينا أن الجاحظ كان يسخر من مجموع أسئلة زائفة في عصره تحركها الشعوبية حيناً، والسياسة حيناً، وروح البداوة حيناً ثالثاً، وقد حاول السمو بهذه الموضوعات في اتجاهين:

١ ـ اتجاه التعميم والموضوعية العلمية، كما فعل في الحديث عن العصا، إذ سرعان ما خرج من الاحتجاج للعصا إلى التنظير في المجال السميائي العام.[٢٤]

٢ ـ تحويل قضايا الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي في عصره إلى قضايا أدبية تثير الخيال العام وتحقق المتعة الفنية بدل إثارة العواطف الفئوية وتأجيج الأحقاد.

وهذا ما ضمن لسخريته الخلود والكونية. فحين نقارن بين جدية الصراع السياسي والعنصري قبل عصره وفي عصره ايضاً، وبين الإخراج الفني الذي أخرجه الجاحظ نلاحظ أن الأمر يتعلق بسخرية كبيرة من طبيعة الصراع نفسه. ومن هنا يصبح التفاخر والقدح (في مجال الأكل مثلاً) موضوعاً للنوادر والنكت، ويذكّر الصراع بين العرب والعجم بالصراع بين الكلب والديك، كما في الحيوان.

لقد صادفت السخرية من هذا الواقع الزائف اكتشافاً جديداً للغة باعتبارها إمكانية للخلق، وأداة لصناعة الفكر، اكتشافاً يتميز عن

الاكتشاف الأول الذي يصوره الشعر الجاهلي حين تأخذ الكلمة مساراً واحداً يعرفه الشاعر وتعرفه قبله القبيلة في الغالب؛ بل ربما كانت السخرية الجاحظية وليدة هذا الاكتشاف. ومن هنا يمكن القول بأن السخرية الجاحظية ثورة على التحجر وضيق الأفق والنظر إلى الكون من ثقب.

ولا شك أن الضريبة المرتقبة للسخرية في مثل هذه الشروط المشحونة بالتبرم من الجمود وضيق الأفق هي ملامسة حدود السفسطائية وحدود الحيرة بين القطبين: الجد والهزل، بحيث إن لم يضع أحدهما في الآخر فإنه يلتبس به. من هنا لا نجد مسافة كبيرة بين حواريات الجاحظ (مفاخراته بين الخصوم والأضداد) وبين سخرياته؛ فإحداهما تغذي الأخرى. وأنت حين تقرأ لوحات حوارية ـ عنده ـ من الدفاع عن الشيء وضده تحس وكأنه يعرض عليك سؤال النسبية: كل الأفكار الإنسانية نسبية، يمكن تحصيل وجه لتأييدها، ووجه للطعن فيها. وحين يكون السياق هزلياً بإعلان مسبق ـ كما في البخلاء ـ فستجد نفسك ملزماً بتبين الجانب الضعيف الذي أُلبس لباس القوة "إلباساً". غير أننا لم نصل، في أحيان كثيرة ـ مثل أكثر قرائه ـ إلا إلى الحيرة، وعدم القدرة على الترجيح. وهنا نميل إلى أن يكون الجاحظ نفسه يتأرجح بين المستوى الأدنى البسيط (أي السخرية من مخاطب بعينه) والمستوى الثاني الأعلى (أي السخرية من الواقع الفكري والاجتماعي العام) حيث لا يكون الهدف الأول أكثر من لحظة عبور، وأداة للتعبير.

لقد تنبه محقق البخلاء لجانب من هذه المسألة، أو وجه من وجوهها، فيما لاحظه من الارتفاع بالموضوعات إلى المستوى الفني. يقول بصدد تميز تناول الجاحظ لهذا الموضوع عن تناول من كان قبله: "أخذ الجاحظ هذا الموضوع الذي كان أكبر مثاره الشهوات السياسية والعنصرية، والذي كان جديراً أن يثير عوامل المشاقة والمخاصمة، فجعله موضوعاً أدبياً خالصاً، ومتعة فنية رائعة، وكان رهيناً بالأغراض الموقوتة التي أثير من أجلها، فصار خالداً خلود النفس الإنسانية: يمتح منها ويصدر عنها ولها".[٢٥]

الواقع أن هذا التسامي هو تحويل مباشر من وهم اليقين الذي قد يكون عماءً إلى حيرة السؤال الذي قد يكون بداية الطريق.

لقد كان عمل الجاحظ بارزاً بالقدر الذي يلقي الظلال على غيره ممن سار في نفس الاتجاه بصيغ وأشكال مختلفة خاصة في المجال الشعري وهذا ما لا يتسع المقام للخوض فيه. غير أن عمله يلقي الضوء، من جهة ثانية، على ممارسات أدبية سبقته وكانت لها دلالة في نفس الاتجاه. نقصد، على وجه التحديد، ظاهرة النقائض التي تحولت إلى ظاهرة أدبية فنية تسخر، بوجه ما، من العصبية القبلية والصراع السياسي اللذين كانا وراء نشأتها في العصر الأموي. فمن المعلوم لدى مؤرخي الأدب أن النقائض قد تحولت، في مرحلة من مراحل تطورها، إلى عمل فني شبيه بالمسرح لا يفسد للود قضية بين المتهاجيين[٢٦]، وصارت العصبية وتاريخها مجرد متن تستخرج منه الصور الشعرية. إنها السخرية الكامنة ـ ربما سخرية الحياة ـ التي تَيسَّر للجاحظ أن يكشفها بكثير من الممارسة، وبلمحات تنظيرية حاكمة.

بهذا الوضع يصبح الجاحظ، حتى وإن لم يشعر بذلك، قارئاً لمسار الصراع داخل المجتمع الاسلامي؛ جزءاً من الضمير الحي للأمة، ويصير بالتالي مقروءاً على نفس المسار، وفي نفس الإشكال. وقد لاحظ الدارسون بسهولة ويسر العلاقة الوثيقة بين سخرية الجاحظ والنماذج الكبرى من السخرية التي ظهرت في الأدب العربي.[٢٧]

الخلفية الفكرية للسخرية الجاحظية

يستند مفهوم السخرية ومشروعيتها في التراث العربي عامة على أساس معرفي نفسي يتجلى في ثنائية الطاقة الفعالة في الإنسان: الجد والهزل.

والهزل المقصود ضمن هذه الثنائية هو بُعدٌ للنفس الإنسانية مكمل للبعد الآخر. فهو لا يعني العبث أو اللامسؤولية. بل هو، على العكس من ذلك، شحن للنفس بالطاقة وتجديد لنشاطها لتعاود سعيها الجاد.[٢٨] وقد دافع

الجاحظ عن هذا المفهوم نظرياً، ومارسه تطبيقياً، فموقفه معلوم على الإجمال، والمقام لا يسمح بالتفصيل. ولذلك نكتفي بإيراد نص له طريف في الدفاع عن الضحك، جاء فيه: "قال تعالى: "وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا". فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت. وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح ولا يمن على خلقه بالنقص، وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيماً ومن مصلحة الطباع كبيراً. وهو شيء في أصل الطباع، وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه، الذي هو علة سروره، ومادة قوته".(٢٩)

لقد فتح الجاحظ الطريق أمام العلماء الذين جاءوا بعده مثل ابن قيم الجوزية الذي اهتم بأخبار الحمقى والمغفلين بمثل اهتمامه بالأذكياء الموفقين. فمن وظائف ذكر أخبار الحمقى والمغفلين عنده ــ زيادة على إدراك نعمة العقل وشكرها، وتجنب أسباب الغفلة ـ "أن يروح الإنسان عن قلبه بالنظر في سير هؤلاء المبخوسين حظوظاً يوم القسمة فإن النفس تمل من الدؤوب في الجد، وترتاح إلى بعض المباح من اللهو".(٣٠) وقد دافع عن هذه الوظيفة معتمداً أخبار السلف بمثل قوله:

"وقد روينا عن ابن عائشة أحاديث ملاحاً في بعضها رفث، وأن رجلاً قال له: أيأتي من مثلك هذا؟! فقال له: ويحك، أما ترى أسانيدها؟ ما أحد ممن رويت عنه [إلا] وهو أفضل من جميع أهل زماننا، ولكنكم ممن قبح باطنه فرأى ظاهره، وإن باطن القوم فوق ظاهرهم".(٣١)

ثم يخلص من العرض الدفاعي إلى النتيجة التالية: فقد بان مما ذكرناه أن نفوس العلماء تسرح في مباح اللهو الذي يكسبها نشاطاً للجد، فكأنها من الجد لم تزل".(٣٢) ثم قاده الحديث عن الترويح إلى الحديث عن الإضحاك، فاحتج لجوازه بأخبار الرسول ﷺ والصحابة.(٣٣)

ليس غرضنا هنا استقصاء آراء علماء المسلمين في هذه القضية، فذلك مما يضيق عنه هذا المقام، وقصارى ما نهدف إليه بيان الوظيفة التي رصدها العلماء الذين خاضوا في الموضوع، والمشروعية التي اعتمدوها. والحديث عن المشروعية في السياق الاسلامي مهم، فهو الذي حال بين السخرية وبين الوقوع في العدمية، حتى ولو بقي ذلك في مستوى التنظير، أما في مستوى الممارسة فقد استفاد الخطاب الساخر من تردي المجتمع العربي الإسلامي في "عصور الانحطاط" فاكتسحت هوامشُه ساحةَ الخطاب الأدبي حيث ازدهرت الطرافة والمجانة والتفاحش والهجاء المقذع والإلغاز.

لقد ترجمت ثنائية الجد والهزل منذ القديم في مجال الأدب بمفهومين كبيرين: الحماسة والفحولة من جهة والطرافة والظرافة من جهة ثانية. برز هذان المفهومان بجلاء في الاختيارات الشعرية حيث سمى أبو تمام اختياره المشهور بالحماسة متحرياً فيه مضموناً جدياً.[٣٤] ويمكن وضع كتاب الزهرة لابن داود في الاتجاه المقابل له. ولعله من هذا السياق المعرفي انتقلت كلمة فحولة إلى تعريف التراجيديا عند بعض شراح أرسطو؛ يقول ابن سينا: "طراغوديا وهو المديح الذي يُقصد به إنسان حي أو ميت، وكانوا يغنون به غناء فحلاً".[٣٥]

إن مقابلة الطرافة والظرافة بالحماسة والفحولة هي أساساً مقابلة الخشونة بالنعومة، مقابلة الذكورة بالأنوثة. وأنْ تكون السخرية أنثى فهذا قد يكون مبرَّراً بكونها لا تصادم، بل تصل إلى أهدافها بمراوغة الحواجز.

وقد استعملت ثنائية أخرى في تمييز الخطابين الجدي والهزلي وهي ثنائية الجزل والسخيف. قال الجاحظ: "إن لكل نوع من العلم أهلاً يقصدونه ويؤثرونه. وأصناف العلم لا تحصى. منها الجزل والسخيف. فإذا كان موضوع الحديث على أنه مضحك وداخل في باب المزح فأبدلت السخافة

بالجزالة انقلب عن جهته، وصار الحديث الذي وضع على أن يسر النفوس يكربها ويغمها". [٣٦] والسخف هنا بمعنى الخفة (القاموس المحيط: سخف).

مع غنى المرجع الفكري الفلسفي لثنائية الجد والهزل في الثقافة العربية فإن السخرية لم تحظ بما تستحقه من العناية من طرف البلاغيين العرب القدماء والمحدثين عدا شذرات لا يتسع المقام لعرضها وتنسيقها. [٣٧]

ويبدو أن نقاد الشعر كانوا أكثر تنبهاً إلى دور السخرية في مجال الهجاء. فقد تحدث بعضهم عن الخصائص الجوهرية للسخرية في إطار محاولتهم السمو بالهجاء عن السباب المباشر. فهذا علي بن عبدالعزيز الجرجاني يقول ـ جامعاً بين المكونين الأساسيين في السخرية (أي الإضحاك والإلغاز)، ومصرحاً بالمكون الهزلي: "فأما الهجاء فأبلغه ما خرج مخرج التهزّل والتهافت، وما اعترض فيه بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وقرب حفظه. فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن". [٣٨]

وفسر ابن رشيق فعالية المكون الدلالي أي عنصر الغموض الناتج عن التعريض بكونه يفتح المجال واسعاً للتأويل، قال: "وأنا أرى أن التعريض أهجى من التصريح لاتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته". [٣٩]

اشتغال السخرية بلاغياً

انطلاقا من اختلاف البلاغيين في التركيز على هذا العنصر أو ذاك من عناصر السخرية قدم الدارسون المحدثون اقتراحات مختلفة لتفسير اشتعال السخرية الأدبية. يمكن أن نميز من بينها ثلاثة اتجاهات كبرى:

١ ـ السخرية مفارقة.

٢ ـ السخرية استرجاع.

٣ ـ السخرية مفارقة استرجاعية.

١ ـ السخرية مفارقة

ينعت هذا الاتجاه عادة بالتقليدية لأنه يعتمد التعريف القديم للسخرية في التراث الغربي باعتبارها: قولٌ ضد المراد لغرض الهزء، جاعلاً التضاد أصلاً والهزء فصلاً. فالسخرية مفارقة ذات صبغة وجدانية.

يمكن التمييز داخل هذا الاتجاه بين منحيين، على الأقل:

١ ـ المنحى اللساني الخالص:

يدرس السخرية باعتبارها مجازاً بالغياب متميزاً عن المجازات الأخرى بجمعه بين البعدين الدلالي والتداولي. وأحسن من يمثل هذا الاتجاه ـ فيما أعلم ـ كيربرا أوريكشيوني. وهي تحصر بحثها، منذ البداية، في السخرية اللفظية. متحاشية الحديث عن السخرية النصية المطولة التي تجسدها الباروديا أحسن تجسيد مؤخرة ذلك إلى مرحلة لاحقة من البحث. ويعتبر بحثها في قرائن السخرية بداية جيدة للبحث في خصوصيات الخطاب الساخر.

٢ ـ المنحى النفسي الظاهراتي:

هذا هو المنحى الذي سار فيه جان كوهن في مقاله الحديث نسبياً: الهزلي والشعري. فقد لخص النظريات القديمة، وحاول إمدادها بقوة تفسيرية من خلال حديثه عن القيمة الوجدانية لضحك الاستخفاف أو اللامبالاة، معتبراً المفارقة مفارقة قيمية.[٤٠]

٢ ـ السخرية استرجاع

يعتبر القول بالاسترجاع الذي قال به سبيربر وولسون إضافة جديدة ومتميزة في مجال البحث التفسيري لفاعلية السخرية. لأنه يفسر عدداً كبيراً من الأمثلة التي تستعصي على نظرية المجاز من جهة، ولأنه من جهة ثانية يكشف الجانب الحواري في السخرية ويجعله في المقدمة. فتظهر بذلك حيويتها.

يقوم الاسترجاع، إجمالا، على اعتبار السخرية حواراً مع موقف أو رأي سابق. فقول القائل:

الجو جميل!

في سياق غير مناسب لمنطوق اللفظ: ظهور عاصفة مثلاً، هو استرجاع لرأي يدعي أن الجو سيكون جميلاً، أو لاعتقاد ذلك، والاستعداد على أساسه للقيام برحلة.. إلخ.

ومن الاسترجاع قوله تعالى في أبي جهل: "ذق إنك أنت العزيز الكريم"، حسب تفسير ابن عباس؛ لأن أبا جهل قال: ما بين جبليها أعز مني ولا أكرم، فقيل له: "ذق إنك أنت العزيز الكريم.." [٤١] وهذا التخريج اللطيف يبين أهمية معرفة السياق المحيط بالخطاب الساخر.

ومن هذا الصنف الذي يقتضي معرفة بالسياق البيت المشهور للحطيئة في الزبرقان بن بدر:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

لا يكفي أن نقول مع النظرية المجازية إن البيت مبني على مفارقة استبدل فيها اسم المفعول باسم الفاعل (وهذا عند البلاغيين العرب من المجاز المرسل)، بل لابد، لكي ندرك قوة الصورة المجازية هذه، من أن نتعامل مع هذه الصيغة باعتبارها صدى واسترجاعاً للوعد بالضيافة الذي ألزم به الزبرقان نفسه حين وجه الحطيئة إلى حماه، فمن المعروف أن الحطيئة لم يلق الضيافة الموعودة فغمز الزبرقان بهذا الكلام الذي تجاوز الهجاء إلى التلطيخ بالقذارة حسب عبارة حسان ("لم يهجه ولكن درق (أو سلح) عليه"). [٤٢]

إن فحوى كلام الحطيئة هو: ترحلُ بحثاً عن المكارم في حين أنك عاجز عن الإطعام والكساء!

والواقع أنه ليس من السهل دائما تبين هذا الصدى أو الجزم بوجوده أصلاً، ولذلك أميل، مع ميوك، إلى تقسيم السخرية إلى سخرية مثيرة (أي استرجاعية) وسخرية عفوية أي غير مثيرة.

٣ ـ السخرية مفارقة استرجاعية

حاول بعض الدارسين التداوليين اللسانيين دمج المفارقة والاسترجاع في صياغة عامة ترصد القيم الحجاجية في الخطاب الساخر وتجعلها ميزة للمفارقة الساخرة. نحيل هنا على عمل ألن بيرونضوني في كتابه: عناصر لأجل تداولية لسانية.

تتجلى القيمة الحجاجية للسخرية في التردُّد بين الإيجاب والسلب. نورد هنا مثالاً واحداً بلفظ المؤلف رصده لبيان غرضه، قال:

"لنتخيل أن صديقاً يحييني بابتسامة ساخرة قائلاً:

تحية أيها العجوز المحطم، والأحمق التافه.

ما المعنى "الحقيقي" لهذا القول؟ وعلى أي وجه ينبغي أن آخذه؟

أ ـ إن القائل هنا يسبني (فيجب، إذن، أن أحس بالإهانة).

ب ـ غير أنه يسبني مبتسماً، إذن فو يبتسم لي (إن الإشارة المصاحبة للسب تكّون، في حد ذاتها، علامة للود. فيجب إذن أن أكون سعيداً لكوني أسب بهذه الطريقة).

ج ـ غير أنه، وهو يسبني بابتسامة فهو يسبني (مع ذلك) (إن الحركة التي يبدي بها الود هي سباب، إذ لا ينبغي أن أسعد بأن يظهر لي الود بهذه الطريقة).

د ـ غير أنه وهو يسبني مبتسما، فإنه يضحك لي. (الحركة التي يظهر بها الود نحوي هي سباب يظهر الود، وليس مجرد سباب فيجب أن أكون سعيداً به).

هـ ـ وهكذا.." [٤٣]

يقول بعده:

"إن المفارقة ينبغي أن تفهم بهذا الشكل: إنها أكثر من تعدد دلالي عادي، وأكثر من مجرد التباس مألوف ينحل بإقامة تراتبية بين مدلولين. إن الغموض، في حال السخرية، لا يسمح بهذه التراتبية في المعاني لأن كل معنى يقود إلى الآخر داخل حلقة مفرغة، ويعيّنه باعتباره "المعنى الحقيقي".[٤٤]

الهوامش

١ - Da. C. MUEKE. ANALYSES DE L'IRONIE. IN POETIQUE 36. (1978) . P. 479

٢ - GROUPE Mu. " IRONIQUE ET ICONIQUE" . IN POETIQUE 36 (978). P. 419

٣ - KERBRA . ORECCHIONNIE. " PROBLEMES DE L'IRONIE" . P. 11

٤ - JEAN COHN . "LE COMIQUE ET LE POETIQUE " . IN POETIQ UE 61 (1985). P.

٥ - BEAD ALLEMAN. "DE L'IRONIE EN TEMPS QUE PRINCIPE LITTERAIRE". IN POETIQUE. 36. (1978). P. 393

٦ - نفسه.

٧ - استعملت السخرية بكثرة في الهجاء في الأداب الأوروبية خلال القرن ١٨ حتى صارت تضم صورا بلاغية موازية لها مثل الاستهجان SARCASM، بل صارت مرادفة للهجاء SATIRE (MAYERS 1981) عن محمد التوزاني في رسالته حول السخرية بالإنجليزية، مخطوطة بخزانة كلية الآداب بفاس).

٨ - H. MORIER. DICTIONNAIRE DE POETIQUE ET DE RHETORIQUE. P. 597

٩ - نفسه.

١٠ - نقلة موريي في المصدر السابق.

١١ - انظر هيجل. المدخل إلى علم الجمال. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة بيروت ١٩٧٨. ص ١١٧. ومما جاء فيه: "السخرية النبوغية المتعالية" وَهي " تركز الأنا في الأنا الذي انبث جميع الأواصر بالنسبة إليه، والذي لا يستطيع حياة إلا في الغبطة الناجمة عن التمتع بالذات. و ف ز شليغل هو الذي اخترع تلك السخرية. وقد جاء كثيرون بعده ليهذروا بسخاء حول هذا الموضوع، أو ليعاودوا الثرثرة بصدده في أيامنا هذه"

١٢ - برجسون. الضحك. ٧٢.

١٣ - JANKELEVITCH. L'IRONIE. LIVRE DE POCHE. HACHETTE. PARIS. P. 42

١٤ - نفسه٥٤

١٥- H. MORIER. DICTIONNAIRE DE RHETORIQUE ET DE POETIQUE. P. 591

١٦- BEDA ALLEMAN "DE L'IRONIE EN TANT QUE PRINCIPE LITTERAIRE". P. 389

١٧ - انظر أخبار الحمقي والمغفلين لابن الجوزي مثلاً: منشورات دار آفاق الجديدة. بيروت ١٩٧٩.

١٨ - L'IRONIE. P. 17 ومن جملة الصور التي أوحت بها إليه ما جاء في قوله "إنها شبيهة بالمفتش الذي يسعى للحفاظ على السجين حيا، بل قد يسعى إلى إطالة عمره حتى يتعرف منه على المزيد. ومن هذا جاءت الطبيعة التحليلية للسخرية. فالسخرية وهي تحاكي حركات الحقائق الزائفة ترغمها على الانتشار والتعمق وتفكيك متاعها". (نفسه ١٠٠). وهذا ما يفعله الجاحظ على وجه التحديد.

١٩ - البخلاء ٢.

٢٠ - نفسه.

٢١ - نفسه ٣. تحقيق طه الحاجري. طبعة دار المعارف. مصر.

٢٢ - الحيوان ٢/ ٣٧٤ - ٣٧٥. (طبعة ساسي)

٢٣ - البخلاء ١٠٧.

٢٤ - انظرها في البيان والتبيين. تحقيق هارون.

٢٥ - طه الحاجري. مقدمة كتاب البخلاء ٣٣. وقد خرج الباحث حديث الجاحظ عن التلصص نفس التخريج، كما نبه إلى البعد الرمزي الساخر لبعض المفاخرات الخرافية عند الجاحظ مثل مفاخرة الكلب والديك، قال: "وكذلك كان شأنه . فيما نرى في موضع المفاخرة بين الكلب والديك.. فقد كانت هذه المفاخرة في أصلها، مظهراً من مظاهر الخصوصية بين النزعتين العربية والشعوبية، فنقلها الجاحظ من هذا الميدان، وارتفع بها عن هذا الدرك، وجعل منها موضوعاً أدبياً طريفاً." (نفسه).

٢٦ - انظر إحسان سركيس الظاهرة الأدبية في العصر الأموي.

٢٧ - يقول طه الحاجري: " ولعل أقرب من يخطر بالبال من تلاميذ أبي عثمان الذين فتنوا به، وتأثروا به أبلغ التأثر أبو حيان التوحيدي، من أهل القرن الرابع، والوضع الفني، كما نراه عند أستاذه الجاحظ ظاهر كل الظهور في أدبه". (مقدمة البخلاء ٤٦). ومن هؤلاء أيضاً أبو علي الحاتمي. ومنهم أبو المطهر الأزدي، وقد أبان في صدر حكاية أبي القاسم البغدادي" عن تأثره بالجاحظ واتباعه سبيله" (نفسه ٤٨) ويجمل الحاجري الكلام عن تأثير الجاحظ فيمن جاء بعده فيقول: " وبعد فهذه أمثلة من الآثار الأدبية التي جاءت متأثرة بطريقة الجاحظ التي نراها واضحة في كتاب البخلاء، ولم نحاول فيها التتبع والاستقصاء، وإنما اردنا أن نلقي نظرة سريعة على هذا الأسلوب الذي يعتبر أبو عثمان من أول من شقوا سبيله وأعظم من مهدوه، ثم ما كان من آثاره في التاريخ الأدبي بعده، ولعلنا نستطيع، من ذلك، أن نبين إلى أي حد كان الجاحظ بليغ الأثر في تكوين الأساليب الفنية في الأدب العربي، ولاسيما في القرن الرابع." (نفسه ٤٨).

هذا في الأدب العربي القديم أما في الأدب الحديث فيذكر من المتأثرين بالجاحظ عبدالعزيز البشري وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم، يقول محمد بركات في كتابه سخرية الجاحظ من بخلائه. ونحن نأخذ رأيه كفاري، - :" من المحدثين من صرح بتأثره بشيخ البيان العربي أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ومنهم من نوح بذلك في ثنايا مؤلفاته ونتاجه، ولا أعتقد أن كاتباً مجيداً لم يتصل بالأديب الساخر - الجاحظ إذ لابد أن يكون ذلك الكاتب المجيد قد عايش الجاحظ الأيام والليالي صديقاً وتلميذاً ومسامراً." (ص ٧٩).

٢٨ - قال في مقدمة البخلاء: " وقلت اذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأصحاء، وما يجوز من ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الحد، لأجل الهزل مستراحاً والراحة جماما، فإن للجد كد يمنع معاودته. ولابد لمن التمس نفعه من مراجعته. " (مقدمة البخلاء ص١)

٢٩ - البخلاء ٦٩ (تحقيق البحاوي).

٣٠ - أخبار الحمقى والمغفلين ١٦.

٣١ - نفسه ١٩.

٣٢ - نفسه ٢٠.

٣٣ - نفسه.

٣٤ - انظر مقالنا "الاختيار الشعري والتنظير النقدي". في مجلة المنظمة العربية للثقافة والعلوم عدد خاص بالنقد والنقاد ١٩٩٣.

٣٥ - تلخيص فن الشعر ١٦٩. طبع مع فن الشعر لأرسطو بتحقيق عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت.

٣٦ - مفاخرة الجواري والغلمان ٢/ ٩١. ضمن رسائل الجاحظ. تحقيق عبدالسلام هارون. دار الجيل.

٣٧ - من المصطلحات البلاغية المتصلة بمفهوم السخرية عندنا: الهجاء في معرض المدح، والتهكم والإبهام، والتوجيه، والقول بالموجب، وأسلوب الحكيم، والاستخدام، ونفي الشيء بإيجابه، كما تعتبر التورية والكناية من أهم آليات السخرية. ويمكن اعتبار التعريض الصورة البلاغية الأكثر ملاءمة للمفهوم الغربي للسخرية في حدودها الضيقة.

٣٨ - العمدة ٢/ ١٧٢. تحقيق قرقزان.

٣٩ - نفسه ٢/ ١٧٣.

٤٠ - قمنا منذ سنتين بترجمة هذا المقال لقيمته المنهاجية غير أنه لم يجد بعد الطريق إلى النشر! ينتظر أن يظهر خلال هذه السنة في مجلة قوافل.

٤١ - تأويل مشكلة القرآن ١٤٣. شرح أحمد صقر. مطبعة عيسى البابلي.

٤٢ - انظر طبقات فحول الشعراء. ابن سلام. تحقيق محمود شاكر. مطبعة المدني. القاهرة.

٤٣ - ELEMENTS POUR UNE PRAGMATIQUE LINQUISTIQUE P.227

٤٤ - نفسه.



التفكير النقدي في كتاب المقابسات للتوحيدي

"مقارنات نصية، وقراءة ذاتية"

عبدالقـــــادر الرباعـــي

- ١ -

كثرت الكتابة حول أبي حيان التوحيدي وكتبه وأفكاره. ولكن الدراسة في هذه الكتابات كانت بحثاً أفقياً في مسائل عامة وشاملة[1] حتى إن الكتاب الذي خصصه الدكتور عبدالأمير الأعسم ـ أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة بغداد ـ لدراسة كتاب المقابسات يندرج في هذه الدراسات الأفقية، لأن الجانب الذي تناول فيه (المنهج التحليلي للكتاب) لم يأخذ سوى جزء يسير من كتابه، ولم يبحث فيه إلا مسائل شكلية حول تركيب الكتاب من السماع والمحاورة والأمالي وغيرها، وحول التعريف بالفلاسفة الذين حاورهم أبوحيان، والقاسم المشترك بينهم. أما التحليل

[1] انظر مثلاً على ذلك:

١ ـ أبوحيان التوحيدي: إحسان عباس، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم ط٢، ١٩٨٠.

٢ ـ أبوحيان التوحيدي: سيرته وآثاره: عبدالرازق محيي الدين، بيروت، ١٩٧٩.

٣ ـ أبوحيان التوحيدي في قضايا الإنسان واللغة والعلوم: محمود ابراهيم، بيروت، ١٩٧٤.

٤ ـ أبوحيان التوحيدي وجهوده الأدبية والفنية: عبدالواحد حسن الشيخ، الأسكندرية، ١٩٨٠.

٥ ـ أبوحيان التوحيدي في كتاب المقابسات: عبدالأمير الأعسم، بيروت، ١٩٨٠.

٦ ـ أبوحيان التوحيدي: أديب الفلاسفة، وفيلسوف الأدباء، سلسلة أعلام العرب رقم ٣٥ القاهرة.

٧ ـ أبوحيان التوحيدي: محمد الحوفي، القاهرة ط٢.

٨ ـ أبوحيان التوحيدي: إبراهيم الكيلاني، سلسلة نوابغ الفكر العربي رقم ٢١، القاهرة.

٩ ـ الأديب المفكر أبوحيان التوحيدي: على دب تونس، ١٩٨٠.

الموضوعي للأفكار الفلسفية في الكتاب ـ وهو التحليل المعول عليه في بابه ـ فكان تحليلاً عاماً ومسطحاً وموجزاً، إذ لم يأخذ إلا أربع عشرة صفحة (ص ٢٦٨ - ٢٨٢).

كان لابد إذن من إيجاد منهج يبحث رأسياً في جانب من فكر التوحيدي ثم ربطه، بعد ذلك، بفلسفته المركزية المحورية. من هنا وقع اختياري، تحقيقاً لهذا الهدف، على كتاب المقابسات ــ الكتاب الفلسفي الذي حوى أهم آرائه في الإنسان، والحياة، والعلم، والمعرفة، واللغة، والأدب: شعراً ونثراً.

وبعد قراءة متأنية للكتاب وجدت أن التفكير النقدي فيه متقدم يتعدى الحديث المباشر عن المنظوم والمنثور أو البلاغة والبيان إلى حوار شامل في أحوال متنوعة ينتظمها خط فلسفي موحد لبواعثها، راصد لتشعباتها، جامع لمخرجاتها، لأجل ذلك وجدت الخوض في عبابه قد يحقق ميزة ربما لم تتهيأ لدراسة سابقة عليه، فكان هذا البحث ثمرة ذلك الخوض، وعلامة على الاجتهاد فيه.

اعتمدت النص التوحيدي منهجاً للقراءة الذاتية، والتأويلات الفردية، دون أن أرتد في ذلك إلى قراءة غيري لأتفق أو أختلف معه. فكل ما سيأتي من تأويلات جاءت من المقاربة بين النصوص المتباعدة في الكتاب مكاناً وموضوعاً، وإمعان النظر في النصوص المتقاربة مكاناً وموضوعاً أيضاً. وقصدي أن أشكل من التباعد جمعاً، ومن الكثرة وحدة، ومن التعدد كلاً، رغبة مني في الوصول إلى لب البناء الفكري النقدي الذي حكم الآراء في الكتاب.

كان ضم النصوص إلى بعضها بعضاً يكشف أمام البصر والبصيرة ما هو مستور داخل ثنايا النص الواحد في حالة كونه معزولاً عن أخيه وجاره وابن عمه. لكن هذه النصوص احتاجت مني قراءات وتأملات حتى التأمت الكلمات والعبارات والجمل على معان متوافقة، وآراء متوائمة. وخرجت

من هذه التجربة بقناعة يقينية هي أن النصوص المتجاورة على الاتفاق أو الاختلاف أو التعارض تؤلف مورداً عذباً صافياً لا يخذل متدبره ومتذوقه وشاربه.

عند اقترابنا من فلسفة التوحيدي في كتاب المقابسات[1] علينا استحضار أمور ثلاثة مهمة:

أولها: أن أبا حيان يبدو لنا في الظاهر ناقلاً عن شيوخ عدة وعلى رأسهم أستاذه أبو سليمان السجستاني المنطقي لكن هذا النقل لم يكن ـ على الحقيقة ـ نقلاً محايداً، وإنما هو إعادة صياغة المفاهيم على قدر الإيمان بها، والوعي العميق لأسرارها، والتبني الكامل لأبعادها ومراميها. وهذا كاف لأن تكون هذه الأفكار أفكار التوحيدي نفسه. وقد تكون تعريفاته الخاصة حول مضامين الكتاب ومصطلحاته (ص٢٤٥ ـ ٢٥٧) دليلاً مقنعاً على أنه يكتب بوعيه وفهمه، ويعبر عن فلسفته كما بلورها هو نفسه.

وثانيها: إن أبا حيان حدد هدفه من الكتاب فجعله لفائدة الإنسان وخيره. قال: (فما أحوج الإنسان... إلى يقظة بها يكيس في معاشه، ومنها يقتبس لمعاده... فباب الخير مفتوح، وداعي الرشاد ملح، وخاطر الحزم معترض، ووصايا الأولين والآخرين قائمة، ومزاجرهم موجودة... واعلم أن الغرض كله في هذا الكتاب، في جميع ما يثبت عن هؤلاء الشيوخ، إنما هو في إيقاظ النفس، وتأييد العقل، وإصلاح السيرة، واعتياد الحسنة، ومجانبة السيئة). (ص٧٩ ـ ١٨٠). وهذا يعني أن كل الأفكار النقدية حول الأدب والشعر تنحو نحو هذا الهدف النبيل.

وثالثها: أن من يتعرض لفلسفة أبي حيان النقدية في المقابسات، عليه أن يدرك شمولية هذه الفلسفة التوحيدية من جهة، وأن يردها إلى أساسيات القوى الداخلية للإنسان من جهة ثانية. فأبوحيان لا يفصل آراءه في الأدب واللغة والبلاغة عن آرائه في الموجودات الأخرى كالحركة، والسكون، والحب، والعشق، والهوى مثلاً. ذلك لأنها ترتد عنده إلى قوى داخلية تقوم

على بعث هذه العلة أو تلك، وإحيائها، وتنظيمها وفق حاجات إنسانية ملحة في زمان ما، ومكان ما، وعلى هيئات متفاوتة في القرب والبعد أو الارتفاع والانخفاض، والشدة والرخاوة، والثبات والتغير، وما إلى ذلك من أحوال.

إن فلسفة أبي حيان مبنية على أساس شمولي تداخلي يسري في الحركة والفاعلية والتركيب الأساس هنا وهناك، فهو ينقل عن العامري قوله: (والمرض والعافية في الأبدان بمنزلة الغنى والفقر في الأحوال بمنزلة العلم والجهل في القلوب، والعلم والجهل بمنزلة العمى والبصر في العيون). ثم يتابع: (والفساد، والصلاح في الأمور بمنزلة الضعة والرفعة في المراتب. والضعة والرفعة في المراتب بمنزلة القبح والحسن في الصور. والقبح والحسن في الصور بمنزلة العي والفصاحة في الألسنة. والعي والبلاغة في الألسن بمنزلة الاعوجاج والاستقامة في الأعضاء) (ص ١٧٨ - ١٧٩).

فالأشياء والمعاني في الحياة - كما يستنتج من النص السابق - تتشاكل، وتتلاقى مهما اختلفت منابعها، وتنوعت أحوالها. فما ينطبق على الأدب ينطبق على أمور في الحياة بعيدة عن جوه وسماته. حين احتاج التوحيدي - مثلاً - أن يجد نقيضاً لعلم التنجيم، الذي لا يثق بنتائجه، أورد العلوم الأخرى مجتمعة فساوى بين الطب والهندسة والشعر والنحو وما إلى ذلك. قال: (قيل لم خلا علم النجوم من الفائدة والثمرة؟ وليس علم من العلوم كذلك، فإن الطب ليس على هذا... وكذلك النحو... وكذلك الشعر... والبلاغة، والصناعات كلها كالهندسة... والهيئة) (ص٥٨ - ٦٠).

وهو في نظرته الشمولية هذه يصدر عن توافق في المخرجات والنواتج، بقطع النظر عن العلة المسببة لها (فكل ما فعلته النفس بالأدب - كما قال أبو سليمان - فعلته الطبيعية بالعادة، وفعله العقل بالتقبل، وفعله الباري تعالى بالجود) (ص٢٧٩).

وقد تستند شمولية نظرته إلى طبيعة التفكير الفلسفي العام الذي عليه كتاب المقابسات. إنه ـ كما يقول عبدالأمير الأعسم: (سجل الأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، فهو كتاب يحمل على كتب الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة) (انظر كتابه السابق ص ١٠٩).

- ٢ -

تشكل ثنائية العقل والحس الأساس الأول والأهم الذي بنى عليه التوحيدي أفكاره الفلسفية بعامة والأدبية بخاصة. إن منطلقاته الفلسفية والمنطقية أعلت كثيراً من قيمة العقل، وحطت من قيمة الحس كما سنرى من خلال صفات كل منهما في الكتاب. وقد لا يخطيء المدقق إذا ما قرر أن كل فلسفة التوحيدي في المقابسات ترتد إلى الموازنة بين العقل والحس.

أما العقل، فهو ـ كما ينقل عن النوشجاني: (خليفة العلة الأولى عندك، يناجيك عنه[٢]، ويناغيك به، ويبلغ إليك منه، ويدلك على قصده، والسكون في حرمه، ويدعو إلى مواصلته. (ص٤٦٧ ـ ٤٦٨).

وهو ـ كما ينقل عن العامري: (ص ١١٨). وللعقل جهات ثلاث: (جهة إلى الباري، وجهة إلى المعقولات [أي الموضوعات] وجهة إلى ذاته) (ص ٣٩٦).

أما الحس فهو ـ كما عرفه في موضع: (قوة روحانية تفعل فعلها من خارج) (ص٣٧٣)، وكما عرفه في موضع آخر: (هو قبول صور المحسوسات دون حواملها) (ص٣٦٣).

والعقل، عند التوحيدي وشيوخه، أشرف من الحس وأرفع. أما الحس فأدنى من العقل، وأقل شأناً. لذلك كان الحس خادماً للعقل، رائداً له، والعقل مستزيد له. فعندما سئل أبو سليمان: فلم استغنى في نهاية المعقول عن الحس، ولم يستغن في نهاية المحسوس عن العقل؟ قال: (لأن المعقول في نهايته عقل، والعقل غني عن كل شيء ينحط عنه. والمحسوس في نهايته حس، والحس يحتاج إلى ما ارتفع عليه. ولابد من حس يبين به الخلق في العموم ولابد من عقل يوصل به إلى الباري على الخصوص. والحس رائد ولكنه يرود لمن أعلى منه. والعقل مستزيد ولكنه يستزيد من هو دونه) (ص ١٣٩ - ١٤٠).

فإذا كان الحس ينحدر إلى الأرض والخلق يصمد إلى الباري تعالى بخاصة. وهذه شقة واسعة بينهما، لكنهما ــ مع ذلك ــ يطلبان معاً، لأن الأحوال والأمور لا تتم إلا بتكاملهما وتساندهما. فالعقل وحده ــ على شرافته ـ لا يكفي لإدامة الحياة، كما أن الحس ـ على قلة شأنه قياساً بالعقل ـ لا يستغنى عنه للغرض عينه، فهو لازم لزوم العقل سواء بسواء. فسعادة الإنسان ـ برأيه ـ تقوم على أساس المحسوس والمعقول معاً. قال: (فاسعد أيها الإنسان بما تسمع وتحس وتعقل، فقد أردت لحال نفسية، ودعيت إلى غاية شريفة، وهيئت لدرجة رفيعة، وحليت بحلية رائعة، ونوجيت بكلمة جامعة) (ص ٥٧).

وتظل الحسيات معابر للعقليات، لأننا لا نستطيع أن نصل إلى عالم العقل متجردين من أشياء الحس، وحين نصل إلى حقائق العقل نفارقها مستغنين عنها: (ولما كنا بالحس في أصل الطبيعة لم ننفك منه، ولما كنا بالعقل في أول الجوهر لم نجهل فضله... ففي كل محسوس ظل من العقل) (ص١١٨).

وتكامل الحس والعقل يشير إلى أن كل واحد منهما يسد جانباً في الإنسان، فإذا كان الحس يدل على الجانب الضعيف المحدود، فإن العقل يشي بالجانب القوي المطلق، ذلك لأن (الحس ضيق الفضاء، قلق الجوهر

سيال العين، مستحيل الصورة، متبدل الاسم، متحول النعت. والعقل فسيح الجو، واسع الأرجاء هادي الجوهر، قار العين، واحد الصورة، راتب الاسم، متناسق الحلية، صحيح الصفة) (ص ١٧١). كما أنهما معاً توحيد للظاهر والباطن من الإنسان، فالحس مجاله الجسم البادئ والعرض الظاهر. أما العقل فمجاله المعدن الدفين، والجوهر الثمين.

والإنسان مركب من متناقضات، لأنه مشتمل على العقل والحس معاً، لذلك هو ـ كما قال النوشجاني: (شخص بالطينة، ذات الروح، جوهر بالنفس كل بالوحدة واحد بالكثرة، فإن الحس، باق بالنفس، ميت بالانتقال، حي بالاستكمال، ناقص بالحاجة، تام بالطلب، حقير في المنظر، خطير بالمخبر، لب العالم، فيه من كل شيء شيء، وله بكل شيء تعلق) (ص٤٧٣).

تكامل العقل والحس في الإنسان إذن شاهد على تواؤم المتناقضات فيه، وعلى التقائها معاً في الحياة. فإذا كان العقل خاصاً بالكليات، فإن الحس منتسب إلى الجزيئات. والوحدة في العقل تجميع للكثرة في الحس، ووراء الحس أمر يعقل لتحقيق التوحد. وكأن هذا يشي بما يعرف في لغة النقد الحديث: الوحدة في التنوع والتعدد: (فبالواجب خالف حكم الحس حكم العقل حتى صار في المعقول كل مختلف متفقاً، وكل كثير واحداً، وكل بعيد قريباً، وكل مظنون منتفياً، وذلك لأن الوحدة العقلية في الحسية مدمجة) (ص ٢٣٣ ـ ٢٣٤).

وهما معاً متلازمان لحيوية الحياة وبعث المشاعر الإنسانية المتقاطعة والمتعانقة، لأنه لو (استوى الطرفان لسقط البحث وزال المراء، وكان لا يشتاق الغريب إلى وطنه، ولا يحن الجوهر إلى معدنه) (ص ٢٣٤). فمن خلال فكرة المخالفة أو التناقض التي تجمع بين الحس والعقل على أساس بث الحيوية والفاعلية الإنسانية في أشياء الكون، انتسب إلى الحركة، والعقل إلى السكون. لكن حركة الحس ـ مع ذلك ـ لا تتم إلا بتأثير فاعلية

العقل، لأن الحس ـ كما مر بنا ـ لا يستغنى عن العقل. وحين سئل أبومحمد العروضي عن الحركة والسكون، أجاب: (كل حس فقوامه بالحركة، وكل عقل بالسكون ونظامه بالهدوء، وخاصته بالطمأنينة، وأثره بالقرار، وقوته باليقين... والسكون عند العقل عدم الحس، والحركة عند الحس بتأثير العقل) (ص١٥٥).

وهكذا كان التباعد بين العقل والحس، وهكذا كان التقارب والتلاحم والتكامل، لكنهما معاً في تباعدهما وتقاربهما يصدران عن الإنسان في توافقاته، وتناقضاته.

ـ ٣ ـ

وما دمنا في حيز القواعد الداخلية التي يستند إليها تفكير أبي حيان النقدي، فإن علينا أن نقف عند قاعدتين أخريين هما: الطبيعة والنفس.

الترتيب التنازلي لهاتين القاعدتين بالنسبة للعقل كالتالي: (العقل أولاً، والنفس ثانياً، والطبيعة ثالثاً. فالنفس تستمد من العقل الصور، والطبيعة تستمد من النفس، وتقوى بها، وإشراق الشمس عليها يبقي على قواعدها، ولولا ذلك لضعفت وانقضت) (ص ٣٩٦). وهذه القوى الثلاث تتساند، ولا تعمل متفاصلة، بل متعاونة لأنها من أصل واحد، ونسب جامع. وإذا كانت هناك تفرقة بينها فالتفرقة (لا تقع من جهة الطبيعة الأولى[٣] لأنها واحدة سارية في الجميع، لكنها وقعت من جهة المواد[٤] والقوابل بالزائد والناقص... فالطبيعة نفس في الأصل، والنفس عقل في الأول، والعقل هو المبدأ. وكل هذا واحد إذا لحظت القوة الفائضة والجود المنبجس) (ص ٤٥٩ وما بعدها).

أما النفس فعالمها معقد يصعب أن يحاط به، فالتوحيدي يعذر كل (خطيب مصقع، وكل طالب مترفق إذا تكلم في النفس وبحث عن شأنها أن يعيا ويحصر ويقصر، فإن المطلوب فيها صعب، والغاية بعيدة، والشوط بطيء، والعجز شامل) (ص ٤١٥)، ولكنها ـ مع ذلك ـ تؤلف بين موجوداتها، على تباعد هذه الموجودات وتناظرها. ويعينها على مهمتها هذه الأصل الذي نشأت منه، فهي جوهر (عقلي متحرك من ذاته بعدد مؤتلف، أو جوهر علامة مؤلفة بالعقل) (ص٣٧٢).

وعلى الرغم من أن التوحيدي يرفع من شأن العقل على النفس، فإنه ـ من جانب آخر ـ يجمعهما معاً على أساس من التكامل والتوحد فهي العقل بوجه آخر، والعقل هي بوجه آخر) (ص١١٠).

ومن القيمة الكبرى التي أعطاها كتاب المقابسات للنفس أن الإنسان ـ كما يقول الصيمري ـ (إنما هو إنسان بالنفس، وللنفس ما هو إنسان) (ص ١١٠). وعن أبي سليمان: (أن الإنسان قد يكون ذا ثوب، وذا مال، وقد لا يكون. ويستحيل أن يكون إنساناً إلا وهو ذو نفس، لأنه بالنفس ما هو إنسان، ولولا النفس لم يكن إنساناً) (ص ١٣٧).

وأما الطبيعة: (فصورة عنصرية ذات قوتين: متوسطة بين النفس، والجرم،[٥] لها بدء الحركة وسكون عن حركة) (ص٣٧٣). وهي ـ بكلمة أخرى (اسم مشترك يدل على معان: أحدهما ذات كل شيء، عرضاً كان أو جوهراً، وبسيطاً كان أو مركباً، كما يقال طبيعة الإنسان، وطبيعة الفلك... أو المعنى الذي حدده أرسطوطاليس، بأنه مبدأ الحركة والسكون للشيء الذي هو منه أولاً، بالذات لا بطريق العرض) (ص ٣١٢).

وذلك يعني أنها طبيعة الشيء التي تؤسس أحواله وصفاته وحركته، وفي فضائله ورذائله، لهذا كانت دعوة التوحيدي للإنسان بأن يكون بطبيعته إنساناً فاضلاً، لأنه من (غمس نفسه في غمار الطبيعة هلك ومتى محا

الإنسان آثارها وجلا أصداءها أبصر ما يثني طرفه عنها، ويرقيه إلى المحل الأسنى) (ص ٢٥٤ - ٢٥٥).

- ٤ -

أول ما يستوجب النقاش من مسائل الفن والأدب والنقد بعد العقل والحس والنفس والطبيعة هو البديهة والإلهام، والروية والفكر أو المطبوع والمصنوع. فالإلهام - كما قال أبوسليمان (يحكي الجزء البشري... فمن أجل انقسام الإنسان بين شيء ينبعث منه مشتاقاً إلى مطلوبه، وبين شيء يبعثه شائقاً إلى مطلوبه ما وجب أن يكون له روية هي به، وبديهة هي إليه) (ص ٢٢٨). لعل المقابلة بين المشتاق/ والشائق في النص بأنهما يعملان في خطين متقابلين متخالفين إن لم يكونا متناقضين، لكنهما يلتقيان في الوسط ليؤلفا كلاً واحداً.

إن هذا يعني أن الإبداع لا يتم بالإلهام وحده، كما لا يحصل بالفكر وحده، وإنما يكتمل بالجانبين معاً: الجانب الفطري الموهوب، والجانب الجهدي المبذول. لكأن أبا حيان التوحيدي يتحدث عن الجانب الذي أخذ مساحة واسعة من النقاش في الفكر النقدي العربي وهو المطبوع والمصنوع.

لقد تعرض كتاب المقابسات إلى هذا الجانب، وناقشه في أكثر من موقع، ولكن من جهة حاجة الطبيعة إلى الصناعة. وقد فسر أبوسليمان هذه الحاجة بقوله: (إنما الطبيعة احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأن الصناعة هاهنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة، وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون النفس، وأنها تعشق النفس، وتتقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكمل بإكمالها) (ص ١١٣).

لقد بنى هذه الحاجة على أن الصناعة تستمد قوتها وفاعليتها من النفس والعقل، ثم تؤثر بهذه القوة وتلك الفاعلية على الطبيعة، معتمداً على أن الطبيعة عاشقة للنفس التي هي فوقها، تتأثر بها، وتقبل أوامرها، وتتكامل معها. ولكي يؤيد ما ذهب إليه ضرب مثلاً على ذلك الموسيقى، قائلاً: (والموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها تأييد العقل والنفس لبوساً مونقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة وحلية مونقة... فمن هاهنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة[٦]، بوساطة الصناعة الحاذقة التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ وإكمالاً بما تعطي)[٧] (ص ١١٣). فالروية هي: (التمثيل بين خواطر النفس) (ص ٣٦٦).

وتكامل البديهة والروية، أو الإلهام والفكر، أو المطبوع والمصنوع في أنهما (يجريان من الإنسان مجرى منامه ويقظته، وحلمه وانتباهه، وغيبته وشهوده، وانبساطه وانقباضه) (ص٢٢٨ - ٢٢٩). فهذه أحوال متغايرة في الإنسان، لكنها أجزاء منه، فبها معاً يحيا ويتحرك ويتنفس ويعيش لغزاً يعرض ذاته على التحليل والاستنتاج باستمرار، تماماً كالعمل الفني الناضج الفن الذي يحتاج دوماً إلى محلل مدقق يجتهد في حل إشكالاته.

إن الصناعة أو بذل الجهد في التفكير لبلوغ الكمال في الفن المبدع، ليذكرنا بما يقوله التوحيدي عن المعدن الذي (يبخل بما فيه إلا لمستحقه بالطلب والجهد والمعاناة والكدح) (ص ٣٧٦). وينطبق هذا على المبدع الذي يحتاج لإخراج معدن فنه ورؤاه إلى جهد ومعاناة، كما ينطبق على الناقد الباحث عن معدن النص وجوهره، إذ يحتاج هو الآخر إلى كدح واجتهاد، تحقيقاً للهدف الجليل.

- ٥ -

ويقودنا حديثه عن الإلهام والروية، أو الطبع والصنعة إلى المناقشة حول الحقيقة والاستعارة، أو الواجب والخيال من وجهة النظر الفلسفية التي تطرح في كتاب المقابسات. قال عن الحقيقة: (ليس لشيء وجود، ولا وجوب إلا للباري الحق، فلاحقيقة إذن لشيء إلا له، لأنه هو الواجب، وكل ماعداه فإنما هو به واجب[٧] وبه ممتنع، وبه ممكن، والوجود الحق له. فكل وجود يرسم للممكن أو للممتنع فإنما هو بالاستعارة، والتقريب، والتحلية، والتشبيه) (ص ١٨٧) أو ـ كما نقول نحن اليوم: بالخيال.

هذا النص مهم لأن كتاب المقابسات قد رسم فيه الخط الفكري الفلسفي لحدود الحقيقة، وحدود الاستعارة ـ الخيال. فالحقيقة الوحيدة هي للباري تعالى، وطريقها طريق العقل، لأن العقل كما مر بنا سابقاً ـ هو الدال على هذه الحقيقة، وهو الأقرب إلى الباري تعالى. وما عدا هذه الحقيقة فهو اقتراب منها على الاستعارة أو التشبيه، أو بكلمة جامعة على الممكن، لأنه ـ كما قال: (لا طبيعة للممكن، وإنما هو موقوف على فرض الفارض، ووهم الواهم، ووضع الواضع، وظن الظان، وليس كالواجب الذي هو ثابت على وتيرة واحدة. ولا كالممتنع الذي هو أيضاً على هيئة واحدة... ثم إن الإمكان بعد هذا كله استعار من الواجب شبهاً، واقتطع منه ظلاً، واستعار من الممتنع شبهاً، واسترق منه ظلاً) (ص١٨١ - ١٨٣).

فلما كانت الحقيقة حالة ثابتة، والممتنع مقيماً على حالة العدم الثابتة، فإن الممكن ـ هو الاستعارة والتشبيه والخيال ـ يقع في الوسط، يلتفت إلى الوجود فيستعير منه ظلاً، وإلى العدم فيستعير منه ظلاً، ليكون ممكناً، أي متردداً بين الوجود والعدم. وهذه الحالة عائمة لا طبيعة لها كما قال.

لعل قول النوشجاني يزيد المسألة وضوحاً. إن الأشكال والحدود من الأقوال والأعراض منفية في ساحة الألوهية، لكنها رسوم محركة للنفوس تحريكاً، وكلمات مقربة من الحق تقريباً. تبلغ بالسامع إلى ما وراء ذلك كله تبليغاً. وكلما كانت هذه الرسوم أتم وأحسن، والكلمات أبهى وأبيّن كان التحريك ألطف، والإدراك أسرف. ولهذا ما يضرب عن بيان إلى بيان، ويؤثر كلام. وكمثال على هذا التحريك، وهذا التحرك: حاضر الأشكال والخطوط والصور والنقوش) (ص١٦٣).

يفيدنا النص أموراً كثيرة أهمها أن اللفظ في الأدب يقابل العقل في الفلسفة. وإذا كان الأول عاجزاً عن إدراك الحق فإن الثاني قادر على ذلك الإدراك. ومنها أن الصور والأشكال والخطوط، والنقوش ناتج الاستعارة والخيال[٨]، وهي بعيدة عن الساحة الألوهية، لكنها تحفز النفس للاقتراب منها، وكلما كانت تلك الرسوم أتم وأكمل، كانت مهمتها أسهل. لأجل هذا تأتي البراعة في الصنعة الأدبية، فيضرب عن بيان إلى بيان، طمعاً في التجويد، وإغراء في الوصول.

إن هذا يعني أن مهمة وسائل الأدب والشعر والفن النزوع نحو الحق بتحريك النفوس والتأثير عليها، لكنها تظل ـ على أية حال ـ قاصرة عن مهمة العقل الذي يسكن الساحة بنفسه، ودون أن يستعين بغيره، أو يحتاج إلى الحركة والتحريك. إن هذا يذكرنا بنص العروضي السابق الذي جعل الحركة عند الحس، والسكون عند العقل. فالعقل (من فيض العلة الأولى وجوده، لأن هذا النعت لكل ما دونه بالاستعارة، وله بالواجب والحقيقة) (ص ١٥٥). وكان قد قال: (العقل سلم إلى الله تعالى، به الخير كله) (ص ٢٤٩).

وفي عالم الاستعارة يستخدم أبو حيان التوحيدي مصطلحات أخرى كالاختيار والمقاييس والانفعال. وكلها توحي بالمحاكاة الأفلاطونية التي تعني نزوع العالم السفلي إلى محاكاة العالم العلوي كما سنرى في نصوص تالية.

عن أبي سليمان أن (الأشياء تتحرك وتسكن... فمحركها هو مسكنها لأنها إليه تتحرك إذا تحركت، وبه تسكن إذا سكنت... وذلك أن كل من أوجب الحركة العلوية بالفعل أوجب الحركة السفلية بالإنفعال) (ص ٤٤٢ - ٤٤٣). وقال في موضع آخر: (الانفعال على ثلاثة أنحاء: فنحو ينحط به المنفعل عن خاصة جوهره باستحالة صورته وانحلال كينونته، وضرب به المنفعل على نفسه إما نقصاً لما اجتمع، واستخلافاً لما انحل عنه. وضرب يتطاول به المنفعل إلى ما فوقه مقتبساً لنوره، وتشوقاً إلى كماله. فهذا المنفعل من وجه الاختيار أكمل وأفضل) (ص٢٧٧).

فالمنفعل الثالث نزاع إلى العالم العلوي كي يقتبس من نوره نوراً ومن كماله كمالاً، أو بكلمة أخرى ليستعير نوره وكماله، أو ليحاكيها، خيالاً وانفعالاً، طمعاً في تجاوز موقعه السفلي إلى الموقع العلوي.

وهو يستخدم المقاييس في معنى الانفعال السابق قال: (العقل الأول يدرك الأشياء بغتة، والعقل الثاني يدركها أيضاً بغتة إذا كان بالعقل الأول، لا تعوقه عنه الأشياء الهيولانية، فإذا عاقته احتاج أن يتوصل بالمقاييس ويدرك شيئاً بعد شيء) (ص ٤٠١).

ويوافقه على ذلك أبو علي عيسى بن زرعة إذ يقول: (فجالينوس قد تهجم بنظره وتفحصه عن علتين: إحداهما موضوعة لذلك ومطبوعة على ذلك، والأخرى يدنيها منها ويضيفها إليها ويشبهها بها اقتداء بالفعل البشري، وتصرفاً بالقياس الإنسي، فالعلة الأولى طباعية، والأخرى صناعية، والقياس المشار إليه من الأولى برهاني، والقياس المدلول عليه من الأخرى بياني) (ص٤٣٨). ولعل آخر كلمة في النص تفيد بأن الاستعارة،

والقياس، والانفعال وسائل بيانية أو أدبية مقابل البرهان الذي هو وسيلة عقلية.

والتوحيدي في نصوص أخرى يستخدم الفكر والروية والوهم في الاتجاه ذاته إذ يقول: (للفعل النفساني طرفان: أحدهما يلي الوهم، والآخر يلي العقل الأول، فإذا مال إلى الوهم كان فكراً وروية، لأنه يلبس عليه فيريد أن يتخلص، فإذا مال إلى العقل الأول كان عقلاً مدركاً للأشياء بلا فكر ولا روية ولا زمان. فالفكر إنما هو العقل الوهمي... ولا يقدر الوهم على أن يتوهم شيئاً بلا شكل) (ص ٤٠٢).

كما يستخدم الاجتهاد في المعنى نفسه إذ يقول: (إنما كان العلم حقاً، والاجتهاد في طلبه مخلصاً، والقياس فيه صواباً، وبذل السعي دونه محموداً لاشتباك هذا العالم السفلي بذلك العالم العلوي، واتصال هذه الأجسام القابلة بتلك الأجرام الفاعلة... وإذا صح هذا الاتصال والتشابك... صح التأثير العلوي وقبول التأثير من السفلي بالمواصلات الشعاعية، والمناسبات الشكلية) (ص ٦٤ ـ ٦٥).

كأنه يستخدم الشكل في النصين مرادفاً للاستعارة وما شاكلها أيضاً.

ما يجمع النصوص السابقة ـ على أية حال ـ فكرة أساسية هي أن العقل الأول هو المثال الذي يسكن الساحة الألوهية، فهو يدرك الأشياء دون فكر أو روية أو زمان. إنه فوق القوى البشرية، كما أنه فوق الزمان أو خارجه، لذا أصبح موضوعاً يستحق المحاكاة أو المقايسة أو الاستعارة، بوساطة الانفعال أو الفكر والروية. وهذه جميعاً أحوال وأشكال تخص الأدب والشعر والبيان.

لكأنه في حديثه عن القياس والاستعارة إنما يتحدث عن الخيال الذي يرسم الصور على مثال أعلى بطريق غير طريق الحقيقة، وذلك أن المصطلحات السابقة تنتمي في مفهومها الحديث إلى عمل الخيال الأدبي بسبب من الأسباب. ومما يساعد على هذا الاستنتاج أن الكلام كله مستند

إلى العلاقة بين الحقيقة والاستعارة بالمفهوم الذي ابتديء الحديث به، وهو الحديث الذي ورد في قول آخر على اساس العلاقة بين الحقيقة والمجاز. قال: (انت صورة لنفسك وبدنك. إلا أنك منقسم بين حقيقة ورثتها عن نفسك، ومجاز دخل عليك من بدنك. فوفر عنايتك على ما يستخلص حقيقتك من مجازك. ويفضي إلى أشرف غايتك) (ص ٢٥٧).

فالمجاز في النص يلتقي مع الاستعارة وما شاكلها في النصوص السابقة، لكن النص يعطينا أكثر من ذلك. إنه يوحي لنا بأن المجاز أو لغة الأدب والشعر تؤول إلى غاية شريفة إذا وجهها ناظموها وجهة الحقيقة حسب مفهومه لهذه الحقيقة.

- ٦ -

ويسوقنا الحديث عن الحقيقة والاستعارة إلى الحديث عن الصورة والهيولي:

فالصورة أرفع شأناً من الهيولي، مثلما العقل أعلى قيمة من الحس، لكن الكمال في ائتلافهما معاً. هذا ما قاله أبو سليمان حين سئل عن معنى قولهم: فلان ملء العين والنفس. قال: هذا جمع (بين المنظر المقبول بالعين إذا نظر إليه، وبين المخبر الممدوح باللسان إذا أشرف عليه. وكان هذا كالرمز بين الناس بالفرق بين الشخص والنفس. وأن أحدهما لابسه الآخر كمل الإنسان فيهما، وإذا أخطأه أحدهما كان نقصه من جهته، فإذا من النقص بد فلإن يكن من قبل العين أولى، أعني أن يكون الإنسان ملء النفس غير ملء العين، لأنه إذا كان ملء النفس غير ملء العين كان روحاً... وإذا كان ملء العين غير ملء النفس كان بدنا كله كثافة وغلظاً. وكان أحدهما نصيبه من الهيولي أكبر والآخر قسطه من الصورة أوفر. وإذا انتقلنا كان الكمال المطلوب) (ص٢٢٨).

نستنتج من النص أيضاً أن الصورة تنتسب إلى الروح، والهيولي تنتمي إلى البدن، ولذلك اتجهت الهيولي إلى المادة، بينما كمنت الصورة في عالم القيمة. (الهيولي في عالم الكون والفساد أقوى لأنها في محل عزها، والصورة في عالم الحق أتم لأنها في معدن كمالها) (ص ٢٤٩).

والصورة مؤيدة بالعقل لا تفهم سرارها إلا به. أما الهيولي فخلابة تغري بالسقوط، ولا يتخلص منها إلا بقوة النفس. (ص٢٥٢). لكن لا وجود لشيء بصورته وهيولاه. فأما الهيولي بذاتها فغير موجودة، وكذلك الصورة: (فكل ما يقوم بهما معاً، ثم يصير بذلك المتقوم صورة أخرى محفوظة الظاهر والباطن إلى الأولين اللذين هما: الهيولي والصورة. ثم على حسب ما عليه الصورة في هذا المتقوم يكون شرف جوهره، لأنه يستفيد البساطة من الصورة، والتركيب من الهيولي. وكذلك على حسب غلبة هيولاه فيه يكون صفة جوهره) (ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥).

والمقوم هذا هو الجسم المشكل منهما معاً، والموحد لها جميعاً، فهو صورة جديدة لكن قد يغلب عليه أحدهما، فإن كانت الغلبة من نصيب الصورة شرف جوهره، وإن كانت من نصيب الهيولي انحدرت قيمته. وتظل (الهيولي عاشقة للصورة مع المنافاة بينهما، لأنها بها تكمل، والصورة قالية للهيولي لأنها بها تخس، إلا أن يكون المقوم منها وافر النصيب من الصورة) (ص ٢٥٠).

والذي أعلى من قدر الصورة أنها نابعة من النفس والعقل معاً. (فالنفس والعقل ـ كما قال بعض الأوائل: يصوران صوراً تحتملهما، فإذا تمت تلك الصورة، وأمكنت أعطتها النفس تمام ما تهيأت له، فتكون في أدنى طبقات الأنفس وهي النامية) (ص ٣٩٦). والذي حط من قدر الهيولى أنها مضادة للروح الصافية الرؤيا، فإذا تخلصنا من الحاجز بيننا وبين ذواتنا الحقيقية حتى نرى الأمور بوجهها المثالي كما يستنتج من النص التالي: (إذا أردنا أن نحس بأنفسنا، وأن نعلم العلوم الشريفة، حرصنا على أن نفارق أنفسنا

الهيولانية، فنصير كأنا نصير خالصة نرى ذاتنا، فإذا رأينا ذاتنا استفدنا منها علوماً شريفة. وكنا نحن الناظر والمنظور إليه، والعالم والمعلوم) (ص ٣٩٨).

وكان قد جاء في تعريفات التوحيدي أن الصورة هي (التي بها الشيء هو ما هو) (ص ٣٦٤). وكأنه يريد أن يقول: هي التي تعرض جوهر الأشياء في أشكالها. كما جاء في تعريفه للهيولى بقول: هي (قوة موضوعة لحمل الصور منفعلة) (ص ٣٧١). وكان جعل الهيولى وسيلة لغاية أكثر قيمة.

ومهما يكن فإن الإنسان يحتويهما متحدين معاً، لأنه (مسجون بالضرورة والاختيار. والصورة عنونت الاختيار، والهيولى رسمت الاضطرار... وإنما كان الاختيار منسوباً إلى الصورة بحق الشرف، وإنما كان الاضطرار منسوباً إلى الهيولى بحق الخسة. والإنسان كالإناء لهما) (ص ٢٣٥ - ٢٣٦).

- ٧ -

كأن أبا حيان في تعرضه للصورة والهيولى يعالج قضية المعنى واللفظ. وهو بإعلائه العقل يجب أن يكون في صف المعنى المماثل على حساب اللفظ المناظر للهيولى. وقد يكون هذا الاستنتاج صحيحاً، إذا ما استحضرنا رأيه في اللفظ والمعنى، فقد صرح بأنه يتسامح في قصور اللفظ إن تحصل له المعنى. قال على لسان أبي سليمان: (والدليل على أن المعنى مطلوب دون اللفظ الموشح بالوزن المحمول على الضرورة أن المعنى متى صودف بالسانح والخاطر، وتوفى الحكم، لم يبال بما يفوته من اللفظ الذي هو كاللباس، والعرض والإناء والظرف) (ص ٣٣٢). وقد كرر هذا الرأي في مكان آخر فقال: (إذا استقام لك عمود المعنى في النفس بصورته الخاصة فلا تكترث ببعض النقيصة في اللفظ) (ص ٣٧٥).

لعل عبارة (صورته الخاصة) في النص هي الصورة نفسها التي تقابل الهيولى، وإذا استقامت للإنسان، حسب رأي أبي سليمان، فإنه لا يبالي ببعض القصور في اللفظ لكن أبا سليمان في موقع آخر يخالف نفسه حين يرى ضرورة عدم الإخلال باللفظ والمعنى كليهما، فقد ورد على لسانه، وهو يوازن بين المنطق والنحو قوله: (وجل نظر المنطقي في المعاني، وإن كان لا يجوز له الإخلال بالألفاظ التي هي كالحلل والمعارض. وجل نظر النحوي في الألفاظ، وإن كان لا يجوز له الإخلال بالمعاني التي هي كالحقائق والجواهر... وكما أن التقصير في تجهيز اللفظ ضار ونقص وانحطاط، كذلك النقص في تحرير المعنى ضار ونقص وانحطاط) (ص ١٢١).

قد يكون السبب في هذه المخالفة الذاتية أنه في الموضع الأول يتحدث عن اللفظ وزناً، بينما يتحدث في الموضوع الثاني عن اللفظ نحواً، لذلك جاز أن يتهاون في المقام الأول، ولم يسمح لنفسه أن يتجاوز التجاوز نفسه في المقام الثاني. وقد يشفع لهذا الاستنتاج قوله: (الوزن معشوق الطبيعة والحس، ولذلك يفتقر له ما يعرض من الاستكراه في اللفظ) (ص ٢٣٩).

كل هذا يرتد إلى فلسفته الأساسية في قيمة كل من العقل والحس، ذلك أن اللفظ من الحس، والمعنى من العقل. قال على لسان أبي بكر القومسي: (الألفاظ يشملها السمع، والسمع حس، ومن شأن الحس التبدد في نفسه... والمعاني تستفيدها النفس، ومن شأنها التوحد بها، والتوحيد لها. ولهذا تبقى الصورة عند النفس... وتبطل عند الحس... والحس تابع للطبيعة. والنفس متقبلة للعقل. فكأن الألفاظ على هذا التدبيج والتنسيق من أمة الحس، والمعاني المعقولة من أمة العقل) (ص ٩١ ـ ٩٢). وكما كان الكمال بتوحيد الحس والعقل أصبح الكمال بتوحيد اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون هنا، ذلك لأن النقص في الثاني يؤدي إلى النقص في الأول، والعكس صحيح أيضاً.

- ٨ -

ومن اللفظ والمعنى إلى المنظوم والمنثور:

النثر عند أبي حيان أشرف جوهراً من النظم، وأعلى مقاماً، أما النظم فهو أشرف عرضاً. وقد علل ذلك مرة فقال على لسان أبي سليمان: (لأن الوحدة في النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب، فمرتبة النظم دون مرتبة النثر، لأن الواحد أول، والتابع له ثان) (ص ٢٧٢). والواقع أنه يفضل النثر على النظم لأسباب أخرى هي أن النثر أقرب إلى العقل، ففي العقل ـ كما مر بنا ـ تتم الوحدة، بينما الشعر أقرب إلى الحس، لأن ألفاظه الموزونة تتوجه إلى السمع قبل توجهها إلى العقل وفي الحس يحدث الاختلاف. وقد قال في موضع آخر: (النظم أدل على الطبيعة، لأن النظم من حيز التركيب، والنثر أدل على العقل لأن النثر من حيز البساطة... والوزن معشوق الطبيعة والحس) (ص ٢٣٩).

هناك سبب آخر فضل النثر لأجله على النظم هو (أن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة، ومذاهب مشهورة، حتى إن من اصطفى بالرسالة في آخر الأمر غلبت عليه تلك الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطعه) (ص ٢٧٣).

كأن أراد القول: إن الرسل غلب عليهم النثر لانتمائه للعقل والوحدة، وما كان لهم أن ينظموا الشعر لاختصاصه بالطبيعة والحس وهما أقل شأناً من العقل. ومن عليه على الرسل له فضيلة التقدم وشرف الجوهر.

كان تفضيل النثر على النظم منقولاً على لسان أبي سليمان، وحين ووجه بسؤال عن غلبة النظم علينا، وتقبلنا للشعر الذي يطربنا أكثر من النثر، أجاب إجابتين: أولاهما قوله: (لأنا منتظمون، فما لاءمنا أطربنا، وصورة الواحد فينا ضعيفة، ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أنشدنا ترنحنا)

(ص ٢٧٢). وثانيتهما قوله: لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل. والوزن معشوق الطبيعة والحس) (ص ٢٣٩).

إن هذه الآراء جميعاً ترتد، في الواقع، إلى لب فلسفة أبي حيان، وهو إيمانه بالعقل الذي كان قد دعا الإنسان أن يكون به سامياً، وشكله بالطبيعة التي كان قد رآها أرضية، فمن غمس نفسه في غمارها هلك وطاح. وعلى أية حال فإنه يحاول في نهاية الأمر - شأنه دائماً - المزج بينهما؟ وتوحيد النظر إليهما معاً، ولكن على أساس تدخل العقل في أحوال النظم حتى يصبح للنثر ظل فيه، وله ظل في النثر. قال: (لكن العقل، مع هذا، قد يتخير لفظاً بعد لفظ، ويعشق صورة بعد صورة، ويأنس بوزن دون وزن، ولهذا يشقق الكلام بين ضروب النثر، وأصناف النظم، وليس هذا للطبيعة، بل الذي يستند إليه من الكلام ما كان حلوا في السمع، خفيفاً على القلب، بينه وبين الحق صلة، وبين الصواب وبينه آصرة. وحكمها مخطوط بإملاء النفس، كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل) (ص ٢٣٩).

فهو يرى أن احتواء الواحد منهما على بعض خصائص الثاني هو السبب المباشر لإمتاعنا وإقناعنا في وقت واحد، قال: (ومع هذا ففي ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف، ولا طاب ولا تحلى. وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا اختلفت بحوره، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه) (ص ٢٤٠).

أعتقد أن فكرته عن تدخل العقل في اختيار عناصر الشعر المنظوم، تتساند مع فكرته الثانية القاضية بأن في الشعر ظلاً من النثر، لأن النثر في النهاية ينتمي للعقل. ويبدو أن الفكرتين معاً كونا أساساً مكيناً لديه في تقويم الشعر والحكم عليه، كما بدا ذلك جلياً في كل نقده التطبيقي:

قال التوحيدي: قلت لأبي سليمان يوماً: أنشدني أبو بكر الصيمري عن سمكة القمي عن أبي محارب الفيلسوف: لنفسه:

أصد عن الدنيا على حبي الدنيا	ولابد من دنيا لمن كان في الدنيا
وأدفعها عني بكفي ملالة	وأجذبها جذب المخادع بالأخرى

فقال هذا كلام رقيق الحاشية، حسن الطباع، مقبول الصورة، يدل على ذهن صاف، وقريحة شريفة، واختيار محمود، وذهن ناصع، ورأي بارع. (ص ٣٣٣ - ٣٣٤).

فالأبيات تحوي معاني فلسفية، وصداماً فكرياً، وحكمة أكثر مما تحوي قيماً فنية تعبيرية، لكن إعجاب أبي سليمان بالمعنى العقلي دفعه إلى أن يعجب بها إعجاباً كبيراً. ولو حاولنا استخلاص بعض جمله وتعبيراته في حكمه الإيجابي السابق عليها لاستنتجنا أنه كان يصدر في أقواله عن فلسفته العقلية: فالصورة المقبولة، والذهن الصافي الناصع، والقريحة الشريفة، والاختيار المحمود، كلها صفات تنتحي جهة العقل أكثر من انتحائها جهة الحس والطبيعة.

ومن ذلك استحسانه البديهي في قوله:

لا تحسدن على تظاهر نعمة	شخصاً تبيت له المنون بمرصد
أوليس بعد بلوغه آماله	يفضي إلى عدم كأن لم يوجد

وكان يقول: (ما أفلح البديهي قط في هذه الأبيات) (ص ٣٣٥). والذي أعجب أبا سليمان المعنى الفلسفي، والمقايسة العقلية، وإلا فحظ البيتين من الفن قليل.

ولعل أعجاب أبي سليمان بأبيات تالية لبعض القائلين يؤيد ما ذهبنا إليه من أن حكمه نابع من تقديره للمعاني العقلية، وشكه فيما يصدر عن الحس. والأبيات هي:

لما تجاوز حسي	وفات مسي ولمسي
رجعت نحوي لشرط	نفيت عني حسي
فلاح تحت ضلوعي	ما قد من قرن شمسي
فقلت هذا طريقي	من غير شك ولبس
وغصت حتى تجلى	وأشرقت منه نفسي

قال أبو سليمان: (ما أحسن الأدب والحكمة إذا كان هذا من ثمرها) (ص ٣٣٦ - ٣٣٧).

أن فلسفة أبي حيان التوحيدي لا تخلو من ملامح صوفية[٩] على أية حال، لكن أبا سليمان - مع ذلك - كان يعترف، عندما نزع نفسه من سلطان فلسفته، أن الشعر يحتاج إلى أكثر مما في النماذج السابقة وأمثالها، فحين أنشد لنفسه بعد إلحاح من تلميذه أبي حيان.

بكيت على مفارقة الشباب	وأيام التجني والعتاب
بياض الشيب أعلام المنايا	نشرن نذيره لك بالذهاب
هو الكفن الذي يبلي ويبلى	ويأتي بعده كفن التراب

اتبع الأبيات بقوله: (الإقلال من هذا الباب أولى بنا فلسنا من هذا الفن، وسمة التقصير لائحة علينا، ودالة على نقصنا، فإن خفي ذلك فبنظرنا فينا، لأن الإنسان عاشق لنفسه، ولين في مؤاخذتها على تقصيره) (ص ٣٣٦).

لقد جاء اعترافه بتقصير أمثاله عن فن الشعر الحقيقي، لأنه - أمام محاسبة نفسه - تمثل له متلقو الشعر ممن لا يعدون فلاسفة عقلانيين دائماً، أو ممن هم بالطبيعة أكثر منهم بالعقل، وأدرك أن حكمهم على هذا الفن لا يتوافق وحكمه فيلسوفاً عقلانياً، لذلك وقف وقفة صادقة مع نفسه، وأمر أصحابه وتلامذته أن لا يذيعوا شعره قائلاً: (من انتحل لضعفه قوة غيره قحة وجسارة فقد استجر إلى نفسه فضيحة وخسار) (ص ٣٣٥).

والكذب في الشعر مسوغ. قال التوحيدي: (وجرى يوماً بحضرة أبي سليمان حديث أحكام النجوم، فقال: من طريف ما ظهر لنا منه أنه ولد في جيرتي ابن نباته، فقيل لي: لو أخذت الطالع، فأخذته وعرضته على علي بن

يجي، فنظر وعمل وقوم، فقال لنا فيما قال: هذا المولود يكون أكذب الناس، فعجبنا منه، فما طالت الأيام حتى ترعرع، وخرج شاعراً كما ترى معدوداً في أهل عصره) (ص ٣٣٣). وقال الصيمري): قد يكذب البليغ ولا يكون بكذبه خارجاً من بلاغته. فقال ـ أبو سليمان: ذلك الكذب وقد ألبس ثوب الصدق وأعير عليه حلية الحق) (ص ٣٢٧) من الواضح أن هذا التسويغ الكذب في الشعر والبلاغة مبني على أساس أنهما ـ في رأي هؤلاء الفلاسفة ـ يهدفان إلى الخير دائماً.

يظل أبو حيان التوحيدي وأستاذه أبو سليمان، على أية حال، مع الشعر المقترن بالحكمة والعقل. شأنهما في ذلك شأن أرسطو والنقاد العرب الذين طبعوا النظرية الشعرية العربية بطابع العقل. فقد كان أبو سليمان يقول: (هذه الآداب والعلوم هي قشور الحكمة وما انتشر منها على فائت الزمان، لأن القياس المقصود في هذه المواضع، والدليل المدعى في هذه الأبواب، معها ظل يسير من البرهان المنطقي، والاقتناع الفلسفي. وقد بين هذا الباب أرسطو طاليس في الكتاب الخامس ـ وهو الجدل ـ كل ما في الإمكان التعليق به، والاحتجاج منه مع التمويه والمغالطة) (ص ٣٠٥ ـ ٣٠٦).

والواقع أن الآداب في نظره أقل شأناً وإن ارتبطت بها بعض ارتباط، لأنها ـ كما قال: (قشور الحكمة) وليس لبها، كما فيها (ظل) يسير من البرهان المنطقي، والاقتناع الفلسفي. والظل إشارة على وجود، ولكنه ليس الوجود بعينه. وهذا يتناسب مع ما لاحظناه سابقاً من أن العقل ـ في رأيه ـ قد يتدخل في عناصر الشعر ليخرجه وقد اتشح بالصواب، واتسم بالحق.

ومما يلاحظ في نصه أيضاً أنه جعل العلوم والآداب في صف واحد، مع أنه كان قد قال في الصفحة ذاتها: (النحو والشعر واللغة ليس بعلم) (ص ٢٠٥). كما أنه في موقع آخر فصل بين لغة الأدب ولغة العلم فقال: (وهذا علم كلما قلت الحروف فيه كان المعنى بها أتم وأخلص، وكلما كثر اللفظ كان ما يراد به، ويعني فيه أنقص. وليس كذلك باقي العلم، والسبب

في ضيق هذا العلم أنه بحث عن حقائق الموجودات، وقصد إلى أعيان المعقولات، والحقائق عرية العلل والشبهات، بعيدة عن الشكوك والمعارضات، غنية عن التأويلات والاحتمالات لأنها تصون أغراضها عن زخارف القول، وترتفع عن مواقع الاستعارة والفك والتجوز والاتساع) (ص ٣٧٩).

فكل الصفات التي تتجافى عنها لغة العلم، مثل التأويلات، والاحتمالات، والاستعارة، والتجوز، والاتساع، هي من خصائص لغة الأدب. لكن عبارة: (وليس كذلك باقي العلم) توحي بأنه يفرق بين علم وعلم. فالعلم الموصوف بالنص السابق هو علم الفلسفة وحده. وهو يختلف عن باقي العلوم.

كأنه عنى بباقي العلوم علم الكلام. قد سجل كتاب المقابسات كراهية الفلاسفة لأهل الكلام. فهذا يحيى بن عدي، شيخ أبي حيان، يقول: (إني لأعجب كثيراً من قول أصحابنا إذا ضمنا وإياهم مجلس: نحن المتكلمون، ونحن أرباب الكلام. والكلام لنا، بنا كثر وانتشر، وصح وظهر. وكأن سائر الناس لا يتكلمون، أو ليسوا أهل الكلام. لعلهم عند المتكلمين خرس، أو سكوت؟) (ص ٢٠٥).

وبعيداً عن أسلوب السخرية والتهكم هذا، كان أبو سليمان يفرق بين طريقة المتكلمين وطريقة الفلاسفة فيقول: (طريقتهم مؤسسة على مكايلة اللفظ باللفظ، وموازنة الشيء بالشيء إما بشهادة من العقل مدخولة وإما بغير شهادة منه البتة، والاعتماد على الجدل، وعلى ما يسبق إلى الحس... والفلسفة محدودة بحدود كلها تدل على أنها بحث عن جميع ما في العلم مما هو ظاهر للعين، وباطن في العقل ومركب بينهما.... مع أخلاق قويمة، واختيارات علوية وسياسات عقلية) (ص٢٠٤).

أما الشعر فحسب تعريف أبي حيان له هو: (كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متوازنة، ومعان معتادة، ومقاطع موزونة، وفنون معروفة) (ص ٣٥٩).

إن كل الصفات التي وصف بها الشعر تتعلق بألفاظه ما عدا قوله (ومعان معتادة) أو (ومعان معتادة) في رواية أخرى. قد تكون كلمتا (معتادة) و (معادة) اللتان وصف الشاعر بهما أو بأحدهما يدلان، بطريقة ما على مقابلة المعنى الشعري بالمعنى الفلسفي، فإذا كان المعنى الشعري معاداً مكروراً، أو معتاداً مألوفاً، فإن حظه من الحقيقة قليل، خصوصاً إذا ما قورن بالمعنى الفلسفي الذي يمتلك الحقيقة كلها حسب نظر الفيلسوف.

- ١٠ -

لم يكن التوحيدي سيىء الظن بالأدب والشعر والبلاغة على الرغم من أنه لا يساويها بالفلسفة. إنه يدرك خطرها في توجيه النفس إلى ما تحب، أو صرفها عما تكره. في كتاب المقابسات ثلاثة نصوص في تعريف البلاغة منقولة على لسان أبي سليمان.

أولها قوله: (هي الصدق في المعاني، مع ائتلاف الاسماء والافعال والحروف، وإصابة بالغة، وتحري الملاءمة والمشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف) (ص٣٢٧).

وثانيهما قوله: فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللغة، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والحلاوة والمتانة، وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام، والتوصل إلى غاية في قلوب ذوي الفضل بتقويم البيان) (ص ١٢٢).

وثالثهما قوله: (قد علم صاحبها وطالبها ما ينتهي إليه، ويقف عليه من تنميق لفظ، وترويق عرض، وتغطية مكشوف، وتعمية معروف، وإحضار بينة، وإظهار بصيرة، واختصار باب، وتفليل ناب، وتسكين مارد، وهداية متحير، وإرشاد متسكع، وإقامة حجة، وإنارة برهان... وتلطيف قول في عتاب، وتسهيل طريق في أعتاب، وتهنئة مسرور، وتسلية محزون، وتلهية عاشق، وتزهيد راغب... وقلب حال عن حال حتى تضم بها أمور منتشرة، وتندمل بها صدور منفطرة، وتتسق بها أحوال متعاقدة، وتستدرك بها حسرات فائته، وتخمد نيران ملتهبة) (ص ٥٩ ـ ٦٠). فإذا أردنا تحليل نصوصه السابقة عن البلاغة، وحولناها إلى لغتنا قسمناها أفكاراً أهمها:

١ ـ إن تجميل البلاغة على علم بالهدف الذي ينشيء بلاغته خدمة له، بل إن طالبها يدرك غايتها أيضاً. وغايتها نبيلة، ومعانيها صادقة، وهي للخاصة لا للعامة.

٢ ـ إن تجميل الوسائل البلاغية من تنميق اللفظ، وترويق العرض، وتخير اللغة، وتحري الملائمة تأتي ضمن الغاية البلاغية القيمة، وليست مجرد تحلية زائفة أو زائلة.

٣ ـ إن الهدف الذي تسعى البلاغة لتحقيقة يندرج ضمن الأهداف السامية من هداية متحير، وإرشاد متسكع، أو إطراب الخاصة بعد الإفهام، والتوصل إلى غاية في قلوب ذوي الفضل.

٤ ـ إنها تيسر لصاحبها مكاناً مقبولاً في مجتمعه، فتظهره لطيفاً في العتاب، مرضياً في الأعتاب، مشاركاً في الأفراح والأتراح، معيناً على العشق، مرغباً في الزهد.

٥ ـ إن لها قوة سحرية في تغيير الأحوال إلى الأفضل والأجمل، فتندمل بها صدور منفطرة، وتستدرك بها حسرات فائتة، وتخميد نيران ملتهبة.

٦ ـ إنها تقوم على أساس جمع المتناثرات والتأليف بين المتعاندات، ورفض الاستكراه، ومجانبة التعسف، وإصابة اللغة وتخيرها.

فهذه أحوال نافعة في البلاغة، لكن الوصول إليها لا يتم بلغة ليست عادية الجمال كما أراد أن يقول. إنه في ذلك كله مدرك لفاعلية البلاغة، وتأثيرها في النفوس. وقد نقول القول عينه في تعريفه للشعر:

قال على لسان سليمان: (وكذلك الشعر الذي منتهاه قائم في النفوس من صاحبه، ثابت في قريحته، ويجيش به صدره، ويجود به طبعه، ويصح عليه ذوقه، من مدح مأمول وترقيق غزل، وهجوم مسيىء، واستنزال كريم، وتوشية لفظ، وتحلية وزن، وتقريب مراد، وإحضار خدعة، واستمالة عزيز، وضرب مثل، واختراع معنى، وانتزاع تشبيه مع تصرف في الاعاريض بين، وقيام بالقوافي ظاهر) (ص ٥٩).

يحوي النص ـ في لغتنا ـ أموراً أهمها:

١ ـ أن مصدر الشعر هو النفس. فالشعر تعبير عما يجيش في صدر الشاعر من أفكار وأحاسيس ومعان. وفي هذا التفات إلى المبدع ـ الشاعر، وحاجاته النفسية الضاغطة.

٢ ـ إن الشعر يختلف في ما هيته وقيمته باختلاف الشعراء، لأن كلاً منهم يصدر عن طبعه الذي طبع عليه، والذوق الخاص به.

٣ ـ إن الشعر مؤلف من الطبع والصنعة، فهو ـ فضلاً عن صدوره عن طبع صاحبه ـ يحتاج إلى توشيه لفظ وتحلية وزن. لعل هذا يذكرنا باهتمام التوحيدي بالغناء فهو يعرفه بقوله: (شعر ملحن، داخل الإيقاع والنغم الوترية)، وما الإيقاع عنده إلا (صوت بترجيع، خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ، بفصول بينه للسمع، واضحة للطبع) (ص ٣٥٩). فاهتمام أبي حيان بالوزن والموسيقى بائن في الكتاب كله.

٤ ـ إن فضلية الشعر في الابتكار، لأنه بحاجة إلى اختراع معنى، وانتزاع تشبيه، مع تصريف في الاعاريض بين وظاهر.

٥ ـ إن للشعر قوة تأثير في السامع، لأنه يقرب المراد، ويستميل العزيز، ويستنزل الكرم، وفي هذا استحضار للمتلقي مع المبدع على أحوال نفسية واحدة يستثيرها الشعر.

٦ ـ إن في الشعر معاني خالدة تصلح أن تكون مثلاً.

٧ ـ إن موضوعات الشعر موضوعات معروفة كالمدح، والغزل، والهجاء.

يلاحظ أن التوحيدي هنا أكثر إنصافاً للشعر من تعريفه السابق له، فهو هنا يسجل للشعر ابتكاراً للمعاني، بينما كان قد قال سابقاً: إن معاني الشعر معتادة أو معادة. لكن قد يلتقي القولان دون تناقص إذا كان قد عنى بالمعاني المعتادة هنا الأغراض الشعرية كالمدح، والغزل، والهجاء، فهي أغراض قد تكون معتادة في الشعر حتى زمنه، ولكن اعتيادها لم يكن يمنع من الابتكار والابتداع فيها.

- ١١ -

لقد تعرض التوحيدي للابتكار والتقليد في نصوص أخرى:

فحين سئل الخوارزمي الكاتب: لم إذا قيل لمصنف أو كاتب أو خطيب أو شاعر: هات بدل هذا اللفظ لفظاً... تهافتت قوته، وصعب عليه تكلفه... ولو رام قصيدة مفردة كان عسره عليها أقل، أجاب: (لأن رقع ما وهي يحتاج إلى تدبير قد فات أوله من جهة صاحبه الأول، ومن كان أولى به. وكان كالأب له، وذلك شبيه بعلم الغيب.... وليس كذلك إذا افترع هو كلاماً وابتدأ فعلاً، واقتضب حالاً، لأنه يستقل حينئذ بنفسه، ولا يحتاج فيه إلى شيء كان من غيره أو يكون، فعقله بيقظته يعطيه تمام ما قد فتح عليه زنده. ولم يكن هذا حاله في كلام معروض عليه، لم يهجس قط في نفسه، ولا أعد له باله شيئاً من فكره... وفي الجملة كل مبتدىء شيئاً فقوة المبتدأ

تفضي به إلى غاية ذلك الشيء. وكل متعقب أمراً قد بدأ به غيره، فإنه بتعقيبه يفضي إلى حد ما بدأ به في تعقيبه، ويصير ذلك مبدأ له، ثم تنقطع المشاكل بين المبتدأ وبين المتعقب) (ص ١٠٢). وقارن بقول مشابه للقومسي في (ص ١٠٧).

يقرر النص أن الابتكار أكثر يسراً من ترقيع الأفكار، وأن الابتداع الذاتي أسمح من تقليد الآخرين، أو التصنع لملاءمتهم في أفكارهم. فالمسألة مبنية على تنوع المعاني واختلافها باختلاف منشئها. فالأب في النص يعني المبتدع للمعنى المنتج. وليس هناك إمكانية لأن يكون لمثل هذا المعنى أبوان في آن واحد. ثم إن النص ليوحي ببعد من ظواهر ألفاظه. فمسألة ترقيع الأفكار قد لا تخص افكار الآخرين فقط، ولكنها قد تعني صعوبة ترقيع أفكار الشاعر نفسه، بعد أن يغيب عنها زماناً ما، لأنها ـ كأفكار الآخرين ـ تصبح مع الزمن رجماً بالغيب. ويكاد النص ينفي التقليد على إطلاقه، لأنه أثبت أن المتعقب امرأ بدأه غيره تصبح الأفكار في الأمر المتعقب، مبتدأ لأفكار جديدة يؤسسها عليها، ثم تنقطع، بعد ذلك، المشاكلة بينها وبينه.

لكن التوحيدي يخالف نفسه، ويقر التقليد في نص آخر. قال على لسان القومسي: (وبالجملة الألفاظ وسائط بين الناطق والسامع. فكلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها، كان وشيها أروع وأجهر. والمعاني جواهر النفس، فكلما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر. وإذا وفيت البحث حقه فإن اللفظ يجزل تارة، ويرق أخرى، ويتوسط تارة بحسب ملابسته التي له من نور النفس، وفيض العقل، وشهادة الحق، وبراعة النظم. وقد يتفق هذا التعديل لإنسان بمزاجه الصحيح، وطبيعته الجيدة واختياره المحمود، وقد يفوته هذا فيتلافاه بحسن الاقتداء بمن سبقه بهذه المعاني إليه، فيكون اقتداؤه حافظاً عليه نسب البيان على شكله المعجب، وصورته المعشوقة.

ومدار البيان على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل، وتوخي المكان والزمان، ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان) (ص ٩٢).

يهمنا قبل تحليل النص القول: إنه مروي عن أبي بكر القومسي، وكان ـ كما يصفه التوحيدي (كبير الطبقة في الفلسفة) (ص ٩١) ـ بينما كان النص السابق عليه مروياً عن الخوارزمي. وقد بدا الاختلاف في النصين على لغة كل منهما. فلغة الخوارزمي لغة أدبية بعيدة عن مفاهيم الفلاسفة. أما لغة أبي بكر القومسي فلغة استخدمت المصطلحات الفلسفية، وأفكار الفلاسفة حول النفس، والعقل وغير ذلك، لهذا كانت الآراء منسجمة تماماً مع أفكار التوحيدي وتوجهاته العقلية.

لأجل هذا جاء الاعتقاد الفلسفي بأن أناساً خاصين هم الذين يستطيعون ابتداع الألفاظ مختلفة المراتب، وابتكار المعاني جواهر مؤتلفة الحقائق على شهادة العقل. وقد مر بنا أن الفلاسفة يعتقدون بأن جمال الألفاظ في اختلافها، وجمال المعاني في ائتلافها وتوحدها (ص ٩١)، لذلك انقسم المؤلفون بين مبتدع للألفظ والمعاني على عقيدة الفلاسفة العقلانيين، وبين مقتد حسن التقليد تنحصر قدرته في المحافظة على ما اخترعه غيره في المعاني، ثم الاجتهاد في تهيئة البيان على الشكل المعجب المعشوق.

نظرة أبي حيان التوحيدي للبيان هنا أدنى من نظرته للبلاغة، ذلك أنه حصره في الجانب الشكلي، لأن مداره ـ كما جاء في نص القومسي ـ على صحة التقسيم، وتخير اللفظ، وزينة النظم وما شاكل ذلك، بعيداً عن المعنى والغاية الشريفة. إن اهتمامه بالمعنى والعقل هنا أفقده الثقة في بعض الأدباء والشعراء، فجعل منهم مجرد ناقلين لمعاني غيرهم، ولكن بشكل مجمل ومزوق.

- ١٢ -

والخلاصة أن التفكير النقدي في كتاب المقابسات محكوم بفلسفة صاحبه المؤسسة على أهمية الفرق بين العقل والحس. أما الحس فقوة إنسية، وموقعه في العالم السفلي، لكن ما في الأسفل يظل في داخله تشوق نحو الالتحام بما في الأعلى. وإذا ما تحقق التوحد بينهما وصلا درجة الكمال. وبهذا أصبح كل أمر، وكل معنى، وكل عنصر في مجال النقد الأدبي متأثراً بذلك التباعد، أو بهذا الاقتراب والتوحد ما بين العقل والحس. وقد جاء في مكان ما من هذا البحث أن فلسفة أبي حيان التوحيدي في كتاب المقابسات منشأة على أساس العلاقة بين العقل والحس، قرباً، أو بعداً، أو توحداً.

ومن القواعد الداخلية الأخرى التي يتعرض لها أبوحيان التوحيدي النفس والطبيعة، فهما يأتيان بهذا الترتيب بعد العقل وقبل الحس. فالنفس تستمد الصور من العقل، أما الطبيعة فتقوى بالنفس، وهي الأقرب إلى الحس.

تتأسس على هذه القواعد الداخلية أفكار أبي حيان التوحيدي حول مسائل الأدب والشعر مثل حاجة الإلهام إلى الفكر، أو البديهة إلى الروية. وحاجة الطبيعة إلى الصناعة. وعلاقة الاستعارة بالحقيقة. إذ تعد الحقيقة مثالاً يجذب إليه ما دونه، أو موقعاً شريفاً يتعشقه كل منحط عن منزلته. وقد حاول التوحيدي التوصل عن طريق هذا الجذب اليقيني إلى تلمس توق ما أسماه بالعلة الثانية نحو العلة الأولى، أو العقل الثاني جهة العقل الأول، مفترضاً حدوث ذلك بوسائل متعددة منها الاستعارة، والتشبيه، والتحلية والتقريب، والقياس، والفكر، والوهم وغيرها. وهذه وسائل توحي بالمحاكاة الأفلاطونية أو بما يمكن أن نسميه الخيال حسب مصطلحاتنا الحاضرة. ومما يؤيد هذا أنه قال بأن الدليل على وجود العلة الأولى دليل برهاني، والدليل على وجود العلة الثانية وارتباطها بالأولى دليل بياني.

وناقش أيضاً الصورة والهيولي من زاوية اقتراب كل منهما من العقل، وابتعاده عنه. وقد قدم الصورة لأنها ناتج العقل بالاختيار، مستقلاً شأن الهيولي لأنها ناتج الحس بالاضطرار، ولأنها تشكل إعاقة للحركة نحو التسامي وبلوغ المطلوب.

وتفضيله الصورة هنا منطقي لأنه على تفضيل المعنى المراد لها ـ حسب اصطلاحاته ـ على اللفظ المتناظر مع الهيولي. والمعنى منتسب إلى العقل، بينما اللفظ منتم إلى الحس.

وعالج المنثور والمنظوم مفضلاً الأول على الثاني، لأن المنثور أقرب إلى العقل، بينما المنظوم ألصق بالحس والطبيعة. وحين ووجه بسؤال حول ميل الناس للمنظوم أكثر من ميلهم للمنثور أجاب لأن الإنسان بالطبيعة أكثر منه بالعقل.

ومما يسجل له أنه في كل معالجاته للثنائيات السابقة كان حريصاً على تأكيد تكاملية هذه الثنائيات أو تلاحمها أو امتزاجها معاً وذلك بسبب تعلقها بالثنائية الكبرى في فلسفة التوحيدي وشيوخه وهي ثنائية الحس والعقل، أو الثنائية التي تؤلف الجانبين الإنسانيين المتناقضين: جانب الضعف، وجانب القوة. وهذان الجانبان، على تعارضهما وتناقضهما، متلازمان ومتكاملان، ولا يستطيع إنسان الاستغناء عنهما، لأنهما بتكاملهما يوجدان التوازن الداخلي الضروري لإدامة الحياة، مع تناقض ما في هذه الحياة.

ومع أن التوحيدي يرى البلاغة والبيان والشعر أقل درجة من الحكمة، فإنه يحسن الظن بغايتها وبأدائها. ولا يخفي إعجابه بالطريقة التي تلتئم بها وسائلها، إذ يعترف بأن هذه الوسائل، بما فيها من تزيين لفظ، وتزويق وزن، وتواؤم أجزاء، وصحة لغة، قادرة على التأثير في النفس، والتغيير من حال إلى حال. وهو يرى أن النفس هي مصدر هذا الفن عند المبدع، ومستقره عند المتلقي. لكنه، كأرسطو ومعظم النقاد العرب، يربط بين جمال البلاغة

والأدب والشعر وبين تدخل العقل في اختيار بيان دون بيان، ووزن دون وزن، حتى تصل به إلى الصواب والحق.

وينزلق في أثناء حديثه عن الأدب والشعر إلى قضية التقليد والابتكار فيرى أن افتراع الأفكار وابتداعها أسهل من ترقيع أفكار الآخرين، لأن الإنسان في الحالة الأولى يملك حرية يستطيع بها توسيع حركة اختياره كيف شاء، أما في الحالة الثانية فهو مقيد بما ابتدأه غيره، لذا يصبح كمن يسير في غياهب مظلمة، وعوالم ضيقة لا يدري كيف ولا أين يضع قدمه حتى يسلم من زلة، أو ينجو من عثرة.

الهوامش

(١) اعتمدت كتاب: المقابسات لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسين، مطبعة بغداد، ١٩٧٠.

(٢) أي الجواهر.

(٣) أي العرض.

(٤) أي الجسد والمادة.

(٥) أي الإلهام والموهبة.

(٧) جاء تعليق أبي سليمان هذا على قصة حكاها التوحيدي عن صبي يجيد ضرب العود فقال: (خرج أبو سليمان يوماً إلى الصحراء وصحبته. فكان معنا صبي دون البلوغ جهم الوجه، بغيض المحيا، شتيم المنظر، ولكنه كان مع هذه العورة، يترنم ترنماً يفرج عن جرم، وصوت شج، ونغمة رخيمة... وكان معنا جماعة من أطراف المحلة، وفتيان السكة، وليس فيهم إلا من تأدباً يليق به، ويغلب عليه، فلما تنفس الوقت أخذ الصبي في فنه، وبلغ أقصى ما عنده فترنح أصحابنا، وتهادوا وطربوا، فقلت لصاحب لي زكي: أماترى ما يعمل بنا شجى هذا الصوت، وندى هذا الخلق، وطيب هذا اللحن ونفث هذا النغم؟ فقال لي: لو كان هذا من يخرجه، ويعين به، ويأخذه بالطرائق المؤلفة، والألحان المختلفة، لكان يظهر فنه... لإنه عجيب الطبع، بديع الفن، فقال أبو سليمان: حدثوني عن الطبيعة لم احتاجت إلى الصناعة) ص ١١٢.

(٨) الواجب هو الحقيقة. وقد عرفه التوحيدي بقوله: (وهو الذي بالفعل فيما وصف به أبداً).

(٩) يعرف التخيل في مكان آخر بقوله: (هو قبول صور المحسوسات بعد مفارقتها وزوالها عن الحس) ص٣٦٣.

(١٠) انظر في تصوف أبي حيان التوحيدي، احسان عباس: أبو حيان التوحيدي ص ١٧٤ وما بعدها.



"المعارضات الشعرية"

بين

التقليد والتناص

حسن البنا عز الدين

أما "المعارضات الشعرية" فهو العنوان الرئيسي الذي يحمله كتاب الدكتور عبدالرحمن إسماعيل السماعيل، ويزيد عليه عنواناً فرعياً هو "دراسة تاريخية نقدية"، (وقد صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٤١٤هـ/١٩٩٤م). وأما العنوان الفرعي "بين التقليد والتناص" فمن عندي، ويمثل مدخلي إلى مناقشة الموضوع، وليس هذا التدخل بإضافة عنوان فرعي آخر من قبيل المصادرة لعنوان المؤلف الفرعي أو "اعتراضاً" عليه، بل هو منظور "التداخل" أو المداخلة مع عمله الذي أسعى إلى الحوار معه ومراجعته نقدياً في هذه المقالة. ولعل هذا الحوار وهذه المراجعة تقفان أمام عمل المؤلف بوصفهما "معارضة" نقدية ـ إذا صح التعبير، نابعة أساساً من إعجاب وتقدير للجهد الذي بذله في عمله الأصيل.

والمعارضة الشعرية موضوع له رنين خاص من حيث يوحي بالإعجاب والمنافسة والتشابه والاختلاف في الوقت نفسه مع عمل شعري آخر. وهو موضوع مرتبط بحنين خاص لدى كاتب هذه السطور، يرجع إلى ما يزيد على عشرين عاماً عندما كتب لأستاذه الدكتور عزالدين إسماعيل بحثاً في مقرر الشعر الحديث عن "معارضات البارودي". ويذكر الكاتب أنه اختار ثلاث قصائد للبارودي، عارض فيها شعراء ثلاثة: جاهلياً وعباسياً متقدماً وآخر عباسياً متأخراً ليرى الاختلافات والتشابهات بينها جميعاً، وليس لدى الكاتب ـ للأسف ـ نسخة من ذلك البحث، ولكنه لا يزال يذكر منه "نكتة" لطيفة، تتصل ببعض معاني المعارضة التي وقع عليها في لسان العرب حينئذ، وكان جد سعيداً بهذا "الاكتشاف"، وحاول أن يستخدمه في تحليله

لقصائد البارودي المعارضة. وتتصل هذه النكتة بـ "السفيح"، وهو "ابن المعارضة"، وقد أخذها من لسان العرب.

وليكن مدخلي الحاضر إلى الموضوع بالعودة إلى ابن منظور الذي أورد هذا المعنى في مادة "عرض" الطويلة نسبياً في اللسان، "ولقحت الإبل" عراضاً إذا عارضها فحل من إبل أخرى. وجاءت المرأة بابن عن معارضة وعراض إذا لم يعرف أبوه. ويقال للسفيح: هو ابن المعارضة. والمعارضة: أن يعارض الرجل المرأة فيأتيها بلا نكاح ولا ملك. وقد ورد هذا المعنى "الجنسي" مرة أخرى في سياق مشابه في اللسان؛ قال:... وعارضه أي جانبه وعدل عنه؛ قال ذو الرمة:

وقد عارض الشّعْرى سهيلٌ، كأنه قريعُ هِجانٍ عارَضَ الشّولَ جافرِ

ويقال: ضرب الفحل الناقة عراضاً، وهو أن يقاد إليها ويعرض عليها إن اشتهت ضربها وإلا فلا وذلك لكرمها. ولعل ارتباط الشعر والشعراء في النظرية الأدبية العربية بالفحول والفحولة، بل وبالنجوم كذلك، يبيح لنا مرة أخرى العودة إلى هذا المعنى فيما يتصل بتقليد المعارضة الفني في هذه النظرية وفي الكتاب الذي ننظر فيه الآن. فالعربية تجمع في أسرارها بين المعاني المادية الملموسة للمادة اللغوية وتلك المجردة منها. ويفترض دائماً أن المعنى المادي يسبق المجرد، ولكن في لغة الشعر، كما نرى من خلال بيت ذي الرمة السابق، وفي أقوال بعض النقاد من كون: "عدياً بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري مجراها" (أوردها د. السماعيل ص١٢)، نستطيع دائماً أن نعود إلى المعاني الأولية المادية لنرى فيها إدراكاً أصيلاً للمعنى، حتى بعد أن يصبح اصطلاحاً متفقاً عليه في مجال بعينه.

وما أريد أن ألاحظه هاهنا هو أن المعارضة الشعرية، عبر هذا المعنى الجنسي الأصيل في المادة اللغوية، قد تكون نتاجاً غير مقصود للتداخل مع

طرف شعري أخر، أو نتاجاً شعرياً " غير شرعي" نتيجة للاختلاط بنتاج آخر، وقد تكون، في الوقت نفسه، نتاجاً " عن رضى وكرامة" ضِمْنِيَّتَيْنِ، أي تفاعلاً إيجابياً مع نتاج آخر. وبالطبع، لا نستطيع أن نقرر، في حالة المعارضة الشعرية، هذا "الرضى" وهذه " الكرامة" اللذين قد تبديهما الناقة "إن اشتهت" الفحل الذي يعرض عليها ويعارضها باختيارها. ولكننا نستطيع أن نقرر، في المقابل، إلى أي مدى "أسلم" النص المعارض نفسه للشاعر "الفحل" الذي استهدف معارضته، أو إلى أي حد "أوقفه" دونه من غير أن يسمح له بالنيل منه، وإلا لم يخرج عمله عن كونه "سفيحاً"، أي ابن معارضة ما، غير معروف الأب ، أو غير شرعي الأب، ومهما يكن من أمر، فإن النظريات النقدية الحديثة حول التقاليد الفنية والتناص والقراءة تسمح جميعها بإدخال هذه الاستعارة التي تكمن في أصل المادة اللغوية المعارضة (انظر مثلاً مصطلح "قلق التأثير" في عمل الرويلي والبازعي، ١٩٩٥، ص٩٦ ـ ١٠١). وإذا أخذنا هذه الاستعارة في الحسبان في مراجعتنا للموضوع الراهن فسوف تفتح لنا بعض المسارات الأخرى التى يمكن النظر إليه من خلالها، من مثل البعد النفسي في تأثير شاعر لاحق بسابق، فنذير حواراً مع المؤلف وتلك النظريات. ولكني قبل أن أترك صاحب اللسان أود أن أشير إلى معنى أخر للمعارضة أورده من خلال قول "ابن السكيت في قول الشاعر البعيث:

مدحت لها رَوْقَ الشبابِ فعارضتْ   جَنَابَ الصِّبا في كاتِمِ السر أعْجَما

قال: عارضتْ أخذتْ في عُرْضٍ أي ناحية منه. جناب الصبا أي جنبه. وقال غيره: عارضت جناب الصبا أي دخلت معنا فيه دخولاً ليست بمباحتة، ولكنها ترينا أنها داخلة معنا وليست بداخلة. في كاتم السر أعجما أي في فعل لا يتبينه من يراه، فهو مستعجم عليه وهو واضح عندنا "(اللسان ـ عرض). فهذا "الخفاء"، الذي ينطوي على شيء من الدلال، في

المعارضة جزء جوهري من طبيعتها، ولكنه "خفاء" بالنسبة إلى الآخرين وليس إلى الطرف المعارض. ويبقى على الآخرين، في سياق الشعر، أن "يقرأوا" هذه المعارضة "المعجمة".

في مقدمة الكتاب، الذي كان في أصله رسالة علمية، يعرض المؤلف اهتمامه بالمعارضات منذ فترة الطلب الثانوي، ويشير إلى ما كتب في الموضوع قديماً وحديثاً، ملاحظاً "نقاطاً كثيرة لم تقل عن هذا الفن" (ص٥)، ومن ثم كانت فرصة دراسة الموضوع مرة أخرى. والحقيقة أن الكتاب يسد حقاً ثغرة في بحث الموضوع من منظور "دراسة تاريخية نقدية"، حسب العنوان الفرعي الذي أثبته المؤلف في صدر بحثه. يقول المؤلف: "تتبعت نشوء فن المعارضات، وتطوره على مر العصور الأدبية وبحثت عن العوامل التي شكلت أهدافه ودوافعه، وربطت مساره الفني بمساره التاريخي لاستجلاء المتغيرات التي طرأت عليه نتيجة للمتغيرات التي طرأت على خريطة الثقافة العربية في عصورها المختلفة، كما حاولت ـ قدر طاقتي ـ كشف العلاقة الحتمية بين قصائد المعارضات والنصوص القديمة، ونصيب تلك القصائد من الإبداع من خلال التكرار والاختلاف التي هي أساس نظرية تداخل النصوص (Intertextuality) في النقد الحديث (ص٥ ـ ٦). وسوف نعود إلى التعليق على هذه النظرية وعلاقتها بالموضوع بعد. ولكن دعني أقارن، أبتداء بين العنوان الفرعي الذي اختاره المؤلف وذلك الذي اخترناه في صدر هذه المقالة.

عنوان المؤلف يدل في الحقيقة على عمله في مجمل تناوله للموضوع؛ من حيث نظر إلى التاريخ والنقد بوصفهما عمليتين متصلتين، ومن ثم نظر إلى التكرار والاختلاف في النقد العربي القديم من منظور التناص في النقد الغربي الحديث. وفي رأينا أن هذا المنطلق جعل المؤلف "يظلم" نظرته إلى ظاهرة المعارضات في الشعر القديم لحساب تناوله للموضوع الأساس عن المعارضات في شعر النهضة العربية الحديثة. بعبارة أخرى، نظر المؤلف إلى

الموضوع قديماً بوصفه تاريخاً، وحديثاً بوصفه نقداً، ففصل بين القديم والحديث من حيث أراد أن يدرس الموضوع في النهاية دراسة تاريخية نقدية معاً، أي وصفية تزامنية تطورية. وهذا ما نراه على طول بحثه فيما عدا الفصل الأخير الذي يكشف عن وعي نقدي متميز في درس الموضوع وصفياً وتحليلياً، مما يمكن أن نسميه دراسة للمعارضات بين التقليد والتناص الشعريين، مما كان سيؤدي إلى أن نحصل على دراسة للموضوع كاشفة عن جوانب ممتعة لطبيعة الإنشاء الشعري العربي منذ الجاهلية حتى الثلث الأول من القرن العشرين، ولا شك أن المؤلف كان على وعي بهذا المنحى الآخر لدراسة موضوعه ولكنه، على مايبدو، آثر أن يتبين الأمر أولاً من خلال منهج تاريخي "تقليدي"، فصرف جل جهده إلى رصد الموضوع من الخارج، في حين أن فصله الأخير يكشف عن قدرات وأدوات منهجية لديه كانت كفيلة بتأمل الموضوع من داخله طول الوقت.

ولكن لنتابع المؤلف في كلامه عن إطار بحثه أولاً. يرى المؤلف: "أن البارودي يمثل البداية الفعلية للشعر العربي الحديث بما قام به من عمل جبار لإحياء المصطلح الشعري الأصيل، وقد استمر البارودي محافظاً على قوته في شعر كثير من الرواد الذين جاءوا بعده في النصف الأول من هذا القرن على الرغم من انفتاح نوافذ الأدب العربي لتيارات الغرب الأدبية، وقد مثل هذا الانفتاح عاملاً مهما في كبح الاندفاع الشديد نحو المعارضات، فبدأت تفقد أهميتها الفنية، ودورها الاحيائي، لهذا فقد آثرت تحديد الفترة التي يتناولها هذا البحث بما بين سنتي "١٨٥٠ ـ ١٩٤٩م"، وهي الفترة التي استقبلت إنتاج الشعراء الرواد في عصر النهضة (ص٦). ويبدو هذا التحديد منطقياً من الناحية التاريخية، مع الأخذ في الحسبان أن المؤلف قد راجع الموضوع في الباب الأول "مدخل إلى فن المعارضات" (ص٩ ــ ٥٦)، حيث عرض لـ "المدلول اللغوي والمدلول الفني للمعارضات" في الفصل الأول من هذا الباب، فأشار إلى بعض الدارسين

السابقين للموضوع واختلافه عنهم إلى أن يصل إلى وضع حد واضح للمعارضات الشعرية، ذلك المفهوم الذي سوف يلتزم به في دراسته، وهو "أن توافق القصيدة المتأخرة المتقدمة في وزنها وقافيتها وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحاً للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب، وهذا ما سندعوه (معارضة صريحة) وهو موضوع بحثنا، أما ماعدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة فهي في رأينا معارضات (ضمنية) لا صريحة... ... والمعارضة الصريحة؛ إما أن تكون معارضة كلية، أي لكل القصيدة القديمة، أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة، كاقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة، أو العكس وهو اتجاه سائد عند أكثر الشعراء" (ص١٩ ــ ٢٠). ولعل هذه أول ملاحظة نقدية ينبغي الالتفات إليها في هذا العمل، أقصد انتباه المؤلف إلى أن الاتجاه السائد عند أكثر الشعراء في المعارضات هو معارضة جزء المدح في القصائد المعارضة (بفتح الراء). فهذا التكريس لجزء المدح في المعارضات يدل على "انحراف" أساس عن القصيدة النموذج من حيث كان نظام هذه الأخيرة مختلفاً عن الناتج الجديد المعارض (بكسر الراء). واختلاف النظام الضمني والثابت يصاحبه "تشابه" شكلي واضح بين القصيدتين بطبيعة الحال، وهذان العاملان من التشابه والاختلاف هما ما أشار إليهما المؤلف سابقاً إشارته إلى "التناص" في النقد الحديث. وإذا تذكرنا أن المتنبي، حسب الجدول الذي ألحقه المؤلف بعمله، هو أكثر الشعراء الذين تمت معارضتهم في شعر الإحيائيين، وتذكرنا بيته الشهير:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ مقدَّم ... أكلُّ فصيحٍ قالَ شعراً متيَّمُ؟

فإن ملاحظة المؤلف تكتسب بعداً جديراً بها في رأينا، وإن كان حدود تناوله للموضوع ربما حالت دون أن يمضي في استثمارها على المستوى

الفني. لقد كان يمكن، في هذه الحالة، أن يكتشف المؤلف "فلسفة" خاصة بالمعارضة، تجعله يقارن بين تلك القصائد التي عارضها الشعراء وليست مديحاً، أو عارضوا جزء الغزل فحسب، وبين قصائد خلصت للمدح وعارضها الشعراء الإحيائيون، أو تجعله يفصل بين تلك القصائد التي تنتمي إلى العصر الجاهلي (وهي قليلة نسبياً وجلها ليس مديحاً) التي تمت معارضتها، وبين القصائد العباسية بخاصة، ليرى ما إذا كان ثمة اختلاف فني في معارضة كلا النوعين من القصائد.

وقد أحسن المؤلف إذ عقد فصلاً قصيراً عن "المعارضات والنقائض" (ص٣-٣٥) فحل الاشتباك بين النوعين الشعريين. وهو ينهي هذا الفصل بتقرير قلة المعارضات الشعرية "بين الشعراء في العصور القديمة. ولم يع الناس والنقاد المصطلح الفني لها إلا في وقت متأخر حين اتجه إليها الشعراء وتسابقوا في ميدانها، فازدهرت بينهم خاصة في العصور التي عانى فيها الشعر من أزمة الإبداع" (ص٣٥). فإذا قارنا بين هذا التقرير من قبل المؤلف وما سوف يذكره في فصله الرابع من الباب نفسه من "العمق التاريخي للمعارضات في الأدب العربي" (ص٤٣ - ٥٦) فسوف نراه يذكر بعضاً من المعارضات في العصر الجاهلي، وهو يقول عنها إنها "كانت قليلة غير مقصودة، تأتي عفو الخاطر لا تكلف فيها ولا صناعة" (ص٤٤)، ثم يعلق عما يوردها منها بقوله: "وقراءة هذه القصائد تدل بوضوح على قصد الشاعر للمعارضة بسبب ما نراه بينها من تداخل في المعاني والألفاظ والتراكيب" (ص٤٦). وبين القولين تناقض واضح، وإن كان المؤلف صادقاً في القولين! أعني أن طبيعة المدخل التاريخي والنقدي الذي اتبعه المؤلف في عمله أدى إلى مثل هذه الملاحظات "الصادقة" في ذاتها ولكنها، في رأينا، لا تفسر الظاهرة في سياقها الطبيعي تفسيراً يحل ما تنطوي عليه من تناقض. والمؤلف نفسه يمضي بعد ذلك في الكلام عن بروز المعارضات "بشكل أوضح في القرن الهجري الأول خلال العهد الأموي. ولم يجد فحول شعرائه

غضاضة في معارضة من سبقهم من الفحول، وكان الدافع لهم فنياً محضاً" (ص٤٦)، ويعطي المثل من الأخطل الذي عارض زهيراً وابنه كعباً بقصيدتين، وعمر بن أبي ربيعة الذي عارض جميل بثينة في قصيدتين كذلك (ص٤٦ ـ ٤٨)، ثم يقول المؤلف: "وفي القرنين الثاني والثالث كثرت المعارضات واتجه كثير من رواد الشعر إلى معارضة من سبقهم من الشعراء معارضة الند للند فثبتوا بفنهم أقوياء متميزين بعيدين عن التقليد السطحي المتهافت" (ص٤٨). ويورد هاهنا قصائد لمروان بن أبي حفصة معارضة للنابغة وللأعشى، وأخرى لبشار بن برد معارضة لعمرو بن الأهتم (وهو جاهلي)، ثم لأبي تمام الذي عارض بشاراً نفسه في قصيدتين ذكرهما المؤلف، والبحتري الذي عارض بشاراً أيضاً بقصيدتين إحداهما عارضها أبو تمام أستاذه، وقد عارضه البحتري في كثير من قصائده، ثم لأبي فراس الحمداني "وهو أحد فحول الشعراء في القرن الرابع"، على حد تعبير المؤلف (ص٥٢) "رأي في المعارضة وسيلة من وسائل الإبداع، وطريقاً لتجاوز المشاهير الذين سيطروا على الساحة الأدبية فترة طويلة". ويذكر المؤلف أن رائية أبي فراس المشهورة التي مطلعها:

أراكَ عَصِيَّ الدمعِ شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمرُ

تبدو معارضة صريحة لقصيدة حاتم الطائي التي مطلعها:

أماويْ قدْ طالَ التجنُّبُ والهجرُ وقد عذرتْني من طِلابكم العذْرُ

والتداخل بين القصيدتين في المعاني والتراكيب يبدو واضحاً عند قراءتهما قراءة فاحصة. (ص٥٢) . ثم يشير إلى كل من الشريف الرضي الذي يعارض المتنبي في قصيدة تلتقي والأخرى مع قصيدة لسلامة بن جندل الجاهلي (ص٥٣). فكما نرى يذكر المؤلف مخلصاً كل هذه المعارضات "الجاهلية" لغيرها في العصر نفسه، و"الإسلامية" عبر القرون الأربعة الأولى للهجرة لقصائد جاهلية كذلك، ولقصائد إسلامية سابقة عليها أيضاً.

وصحيح أنه يشير بعد ذلك إلى تدني مستوى المعارضات في القرون التالية بحيث أصبحت "بذلك سبباً من أسباب تقهقر الشعر بعد أن كانت باباً من أبواب التحدي وإبراز القدرات الشعرية والتفوق على القدماء" (ص٥٣)، فمع ذلك تبقى الملاحظة الأساسية لنا هاهنا قائمة من حيث إدراك المؤلف لوجود المعارضة في الشعر القديم ولكنه كما رأينا أقرّ بقلتها وعدم وعي الناس والنقاد بها إلا عندما ازدهرت خاصة في عصور عانى فيها الشعر من أزمة الإبداع، وتحددها بمعارضة قصائد المدح في معظم الأحوال.أما القلة فمسألة نسبية، لا تقلل من شأن المبدأ، مادامت لا تمثل استثناء، والمؤلف لم يقل بالاستثناء. وأما عدم وعي الناس والنقاد بها أو بمصطلحها الفني فقد لاحظ المؤلف نفسه ملاحظة جيدة عن وعي خلف الأحمر بالمعارضة المقصودة من قبل مروان بن أبي حفصة للأعشي، وأن الشاعر "لم يحس نقصاً ولم يجد غضاضة في معارضة من سبقه من الفحول" (ص٤٩). كذلك من الواضح أن "ازدهار" المعارضة في عصور عانى الشعر فيها من أزمة الابداع لا يدخل في الحساب هاهنا، لأن هذه القرون عند المؤلف وعند آخرين تبدأ بعد القرن الخامس الهجري، وتنحصر في ظروف خاصة (مثل الحروب الصليبية) وشعراء بعينهم عارضوا في الأغلب أبا تمام والمتنبي بصفة خاصة. وأخيراً يمكن أن نتساءل حول حقيقة تحدد المعارضة بقصيدة المدح، أو جزء المدح، وتركزها على المتنبي في الشعر القديم والحديث على السواء.

ذلك أن هذا كله يكشف في رأينا عن قضية أساسية، يمكن أن تجعلنا نعيد النظر في بعض هذه الحقائق، هي أن وجود المعارضة في الشعر الجاهلي والإسلامي، وقيام الشعر الجاهلي أساساً للمعارضة في الحالتين تقريباً حتى القرن الخامس الهجري، ثم عودتها في عصر النهضة (الباب الثاني ص٥٧ - ١٦٠) بوصفها أساساً لإحياء الشعر من عثرته التي وجد نفسه فيها إبان النصف الأول من القرن التاسع عشر من خلال البارودي ومختاراته

ومعارضاته ثم شعره الخالص، وأستاذه المرصفي وكتابه الوسيلة الأدبية، كل هذا يجعلنا في حاجة إلى وقفة مع المنهج الأمثل لمعالجة الموضوع من الناحية الفنية، تلك الناحية التي لم يركز المؤلف عليها بطبيعة تحدده في النظرة التاريخية النقدية، وإن كان قد حرص على إثبات رأيه وآراء آخرين حول تفسير الظاهرة نفسها، وكما نرى فإن تفسير الظاهرة لا ينفصل عن تصور منهج ما لدراستها دراسة تحليلية مفصلة، فنحن هاهنا إنما نحاور المؤلف في منهج دراسة الموضوع في ضوء ما قام به وما أشار إليه في دراسته التي نعتقد أنها، بصرف النظر عن الآراء التي يمكن الحوار حولها والاختلاف كذلك، دراسة أساسية كان لابد منها حتى نقف على كل هذه القضايا حول الموضوع. وقد طرحت هذه القضايا نفسها، في رأينا، لأن المؤلف أخلص في بحث موضوعه من مدخل بعينه ساعد، دون قصد بالضرورة، على طرح مداخل أخرى. ولا شك أن المؤلف قد شعر بكل هذه المشكلات التي تحيط بالأمر، ونحن نرى أن معالجته لبعض المعارضات القديمة والحديثة في الباب الرابع من "التكرار والاختلاف في المعارضات" (ص٢٤٥ ـ ٣٦٣) بمثابة محاولة رصينة لحل معظم هذه المشكلات من منظور النقد الأدبي الحديث، ولذلك فهي جديرة بالحوار المفصل معها.

وقبل المضي في هذا الحوار نشير إلى فصل المؤلف الثالث القصير في الباب الأول بعنوان "المعارضات والسرقات الشعرية" (ص٣٧ ـ ٤٢)، ينهيه بجملتين جيدتين من عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق، حول اتفاق المعارضة في نموذجها الراقي مع القصيدة الأصلية أو غيرها في المعاني الخاصة أو "المعاني التخييلية" كما يسميها الإمام عبدالقاهر، بالإضافة إلى "المعنى العقلي" المشترك بين الناس في كل جيل وأمة ولغة، فلا يكون ثمة سرقة، لأنه، حسب تعبير ابن رشيق، قد "يمر الشعر بمسمعي الشاعر فيدور في رأسه ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً، وربما كان اتفاق قرائح، من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر" (ص٤٢) والعبارة

المقتبسة لإبن رشيق من قراضة الذهب، (١٩٧٢، ص٨٣ ـ ٨٤). فنفي السرقة من جهة، وتبرير التشابه على هذا النحو من جهة أخرى، يفتح أمامنا الطريق إلى تمييز الطرق التي يسلكها القارىء والناقد القديم والمعاصر على السواء في إدراك مبدأ المعارضة والاقتناع بها والتفاعل معها، وفي هذا السياق أشار المؤلف إلى قدرة "القارىء" وسلطة الناقد في هذا الشأن إشارات جديرة بالتوقف عندها (انظر مثلاً صفحات ٧٠، ٧٩، ٨٢، ٨٤، وأخيراً ص٩٤). والمؤلف في هذه الإشارة الأخيرة ينهي فصله الثاني "المعارضات ودورها في إحياء التراث الشعري" (ص٧٧ ـ ٩٤) من الباب الثاني "المعارضات الشعرية في عصر النهضة" (ص٥٧ ـ ١٦٠). ونثبت عبارة المؤلف لأهميتها في ذاتها ولأننا سنناقش المؤلف في بعض آرائه حول البارودي انطلاقاً منها كذلك؛ يقول: "إن الشاعر المعارض يأخذ من التراث ما يأخذ منه القارىء ولن يبقى في ذهن القارىء قصيدتان متماثلتان على مستوى واحد، بل ستتغلب إحداهما على الأخرى، وهذا يعطي الموهبة الذاتية دوراً مهماً في صناعة قصيدة المعارضة، فيها يستطيع الشاعر المتأخر أن يتجاوز القصيدة الأصل بتحرره من سلطتها ووهج تأثيرها، وأن يثبت قدرته على استيعابها وفهم دورها في مهمته الشعرية ليستطيع إقناع قارئه بقصيدته، ويثبتها في ذهنه" (ص٩٤). أولاً نلاحظ أن المؤلف يرى في بداية هذا الفصل نفسه أن تحقيق هذا التجاوز "قليل جداً في المعارضات بنوعيها" (ص٨٠)، ولكنه، في مقابل ذلك، يؤكد على استفادة الحركة النقدية وحركة الإحياء الشعرية من طرح موضوع المعارضة على أيدي النقاد المعاصرين لعصر المعارضة. وينظر المؤلف إلى البارودي بوصفه شاعراً إحيائياً لم يكن ثمة مفر من صدوره عن "معارضة" للتراث الذي لم يكن أمامه غيره يستهدي به (انظر ص٩٣) في مقابل الشعراء الآخرين، مثل شوقي، الذين توفرت لهم سبل للتحرر والانعتاق من سلطة القصيدة القديمة ومواجهتها مواجهة فنية تتميز بالندية والتفاعل الذي يقبله منطق العصر ومنطق النقد

المنصف (انظر ص٩٤). ومع ذلك فقد تعرض شوقي إلى نقد شديد من كل من المويلحي والعقاد ولكن لسببين مختلفين: الأول أن المويلحي لم يكن يقبل من شوقي أن يجدد في الشعر تأثراً بوجوده في أوروبا، والآخر أن العقاد كان يراه عاجزاً عن مجاراة القدماء في "الإحساس الفني". ومن الواضح أن الشاعر (أي شوقي) هو الخاسر في الحالتين فقد وقع بين طرفي مقص لناقدين أحدهما إحيائي والآخر تجديدي. بل أصبح البارودي كذلك، في نظر المؤلف ممن أصيبوا بـ "هستيريا تراثية"، الذين يعيدون التراث في شعرهم في أغلب الأحوال بصورة متدنية (انظر ص٩٨). ولكنه، أي المؤلف، يقرر في الفصل الثالث "أبرز قصائد المعارضات في عصر النهضة" (ص٩٥ - ١٦٠) أن "المعارضات عند البارودي رسالة أدبية آمن بها وبدورها في تجديد الروح الشعرية للعصر" (ص٩٦)، وينقل عن العقاد ما يؤكد هذا الكلام عن البارودي (وانظر كلامه عن البارودي أيضاً ص١١٢، ص١٩٤ ــ ١٩٥ حيث يشير إلى تحدي البارودي لكل من عنترة وأبو نواس، ويقول: "وهذا الباعث (أي التحدي والمنافسة الشعرية) لا تجده إلا عند الشعراء الكبار حين تكتمل أداتهم الشعرية ويصلون إلى مرحلة النضج الشعري" (ص١٩٤) ويعطي المثال الأول في العصر الحديث من البارودي. وهذا هو الموقف الذي وصل إليه المؤلف من خلال مدخله التاريخي النقدي للموضوع، أي اضطراره دون قصد إلى الوقوع في شيء من التناقض المتصل بأحكام نقدية عن شعر المعارضات وهو في سياق العرض التاريخي للظاهرة أكثر منه بصدد التحليل الفني لها. فهل حدث الشيء نفسه في ملاحظاته التحليلية حول شعر المعارضات نفسه؟ سوف نعرض لهذه بعد الإشارة إلى الباب الثالث "وظائف المعارضة وبواعثها في عصر النهضة" (ص١٦١ - ٢٤٣).

وهو باب طويل يتكون من ثلاثة فصول: الأول عن "القصيدة النموذج ومقوماتها في الشعر العربي" (ص١٦٣ - ١٧٩)، وفيه يختار بائية أبي تمام

في فتح عمورية وقصيدة البردة للبوصيري بوصفهما ممثلتين للقصيدة النموذج التي عارضها الشعراء في عصر النهضة. وفي الفصل الثاني "بواعث المعارضة" في العصر الحديث (ص١٨١ ـ ٢٠٤) يتحدث عن البواعث الثقافية التي تمثلت في نشر التراث الشعري بخاصة والاجتماعية المتمثلة في اتجاه المجتمع نحو المدائح النبوية واحتفائه بها في الموالد والأذكار والمآتم. أما البواعث الفنية وهي تبرز في "مظاهر متعددة، كتماثل التجربة بين الشاعرين السابق واللاحق، أو الإعجاب بقصيدة قديمة أو التحدي والمنافسة الشعرية" (ص١٨٩). كذلك يفرد المؤلف فقرة أساسية من الفصل للكلام عن "الصراع الحضاري ودوره في استحضار الماضي" (ص١٩٧ - ٢٠٤)، وقد ظهر هذا الصراع بين الشرق والغرب في ميدانين رئيسين: العسكري والثقافي. فقد أدى النوع الأول إلى استدعاء بائية أبي تمام في فتح عمورية في قصائد الشعراء المعارضين لها صراحة أو ضمناً منذ القرن السادس الهجري، وقد ظهر إلى جانب هذا الصراع العسكري في بداية العصر الحديث الصراع الثقافي بين الشرق والغرب، ذلك الصراع الذي أدى بالشعراء إلى "معارضة" قصائد قديمة لها علاقة بالغرب أو بالآخر بشكل عام، وفي هذا السياق ظهرت معارضات مثل معارضة شوقي لسينية البحتري وهو منفي في الأندلس، كما اختلفت مداخل الشعراء في معارضاتهم الشعرية إلى بعض القضايا القومية والدينية، ولكن جمع بينهم ذلك الإعجاب بالقصائد القديمة (بائية أبي تمام بخاصة) فعارضوها مثل محمد بن عثيمين ومحمد البزم وشوقي.

أما في الفصل الثالث "وظائف المعارضة" (ص٢٠٥ ـ ٢٤٣) فيعود بالمعارضة الشعرية إلى رواية الشعر في العصور القديمة، تلك الرواية التي ساعدت على نشر الشعر وذيوعه على ألسنة وأقلام الرواة من ناحية، وعلى نظم الشعر وإجادته على ألسنة الشعراء الرواة المتتلمذين على الشعراء الذين يروون لهم من ناحية أخرى. ويعطي المؤلف أمثلة من

المدارس الشعرية ابتداء من العصر الجاهلي، مثل مدرسة أوس بن حجر (ص٢٠٧)، ويرى أن المعارضات الشعرية في العصر الحديث قامت بالدور نفسه الذي قامت به الرواية في العصر القديم (ص٢٠٨). وهو يحصر وظائف المعارضة في اثنتين: الوظيفة الإحيائية عند البارودي والفنية عند شوقي. واختيار البارودي منطقي في السياق التاريخي الذي وضعه فيه المؤلف. أما شوقي فقد أورد المؤلف مبررات منطقية كذلك لاندفاعه المحموم نحو المعارضة، أو فيما يسميه المؤلف كذلك "حمى المعارضة" (ص٢٣٠). وقد أشار المؤلف إلى بعض تميزات شوقي الفنية في معارضاته، مستشهداً ببعض المعاصرين من النقاد، ولكنه ختم الفصل بقوله إن الموضوع يحتاج إلى وقفات طويلة، وبحث مستقل (انظر ص ٢٤٣). وثمة ملاحظة أخيرة على هذا الفصل هي إيراد المؤلف جزءاً من قصيدة دالية لشوقي (ص٢٣٤) سوف يذكر أبياتاً منه في صفحة ٣١٩، ولكن رواية الأبيات من حيث عددها وترتيبها ورواية إحدى قوافيها مختلفة في الموضوعين. وربما نقل المؤلف الرواية الأولى من الرافعي والأخرى من الشوقيات أو العكس.

يتكون الباب الرابع والأخير "التكرار والاختلاف في المعارضات الشعرية" (ص٢٤٥ - ٢٦٣) من ثلاثة فصول: عمد المؤلف في الأول منها إلى "تحديد مفهوم الإبداع بالتكرار والاختلاف" (٢٤٧ ـ ٢٦٩). كذلك سعى المؤلف في الفصل الثاني (ص٢٧١ ـ ٣٢٦) إلى درس "ظواهر التكرار والاختلاف في المعارضة الشعرية" في العصر الحديث مع التركيز على البارودي وشوقي. وأخيراً يقوم في الفصل الثالث والأخير بـ "دراسة مقارنة لبعض المعارضات الشعرية" (ص٣٢٧ ـ ٣٦٣) لثلاثة من رواد حركة الإحياء الشعري في اوائل القرن في نجد (محمد بن عثيمين) وسوريا (محمد البزم) ومصر (شوقي)، وذلك في معارضاتهم لبائية أبي تمام في فتح عمورية.

في الفصل الأول اجتهد المؤلف في الجمع بين مفهوم التكرار بوصفه "ظاهرة شعرية مستقرة، عرفها العرب منذ القدم، وتعاملوا معها على أنها طريق لابد من عبورها للتعبير والكلام" (ص٢٤٨)، وبين انتباه الكتاب والنقاد العرب منذ القدم لهذه الحقيقة، وتحديدهم وجوه الاختلاف المبدع التي اشترطوها على الشاعر لتكرار المعنى المسبوق إليه مما يمثل، في رأيه، "رؤية نقدية حيّة يمكننا الاطمئنان إليها كمعيار نقدي سليم في دراستنا للمعارضات الشعرية" (ص٢٦٤ - ٢٦٥). وقد لخص المؤلف هذه الوجوه في مستوى الشكل (الجانب اللفظي، والموسيقي) ومستوى المضمون (اختصار المعنى ونقله من غرض إلى آخر، وقلبه بمعنى مقابل، وتبيينه وبسطه، وتخصيصه إذا كان عاماً، أو تعميمه إذا كان خاصاً (ص٢٦٥ - ٢٦٩)، ويعطي أمثلة شعرية من بيت واحد على كل من هذه الوجوه.

ولو كان المؤلف اقتصر على ذلك مدخلاً إلى موضوعه لوقف عند التصور النقدي القديم للمسألة ولكنا حسبناه دارساً تقليدياً لموضوع "تقليدي". ولكنه، كما فعل في ثنايا عمله في البابين الأول والأخير، أشار إلى فكرة أو نظرية تداخل النصوص (Intertextuality) عند ديريدا وليتش وغيرهما، بوصفهما فكرة شبيهة بما قصد إليه النقاد العرب القدماء مثل الحاتمي والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري. وإذا نظرنا إلى النصوص العربية التي أوردها المؤلف من الشعر والنقد، وما يقابلها من نصوص غربية مترجمة حول الموضوع نفسه وجدنا محاولة للتوفيق بين أكثر من شيء قد يحسن التفريق بينها ما دام المؤلف حريصاً على الربط بين النظرية العربية القديمة والغربية الحديثة. فالنصوص القليلة (عبارة عن بيتي شعر لكعب بن زهير وعنترة) من الشعر الجاهلي لاتمثل المسألة في هذا الشعر. ذلك أن التكرار سمة جوهرية في الشعر الجاهلي على نحو يختلف مما نجد في الشعر بعد الإسلام. فحسب النظرية الشفوية لباري ولورد يأخذ التكرار في الشعر القائم على أساس شفوي - مثل الشعر الجاهلي - صوراً قائمة على الصيغة

الشعرية (وهي كل عبارة وزنية تتكرر في الموضع الوزني نفسه). أما في الشعر الإسلامي فقد بدأ الشعراء يتخلصون تدريجياً من التكرار القائم على الصيغة بالمعنى الشفوي ذاك، وإن استمروا في "معارضاتهم" لشعر السابقين عليهم بما فيهم الجاهليون. فالمعارضة الشعرية الجاهلية ـ إن صح التعبير، تختلف عما يمكن أن نتصور حدوثه في عمل الشعراء المسلمين في القرون التالية، من حيث لم يعد شعرهم بهذه الصفة الشفوية الجاهلية. لقد أخذوا أنفسهم بإنشاء شعر تتدخل فيه فرديتهم الشعرية تدخلاً يبعده نوعياً عن الشعر قبل الإسلام وإن "عارضوه" شعرياً صراحة أو ضمناً. وإذا قبلنا هذه الحقيقة فينبغي النظر إلى المعارضة الشعرية في سياق الشعر الجاهلي من منظور مختلف عن ذلك الذي يمكن أن نتبناه في النظر إلى المعارضة في الشعر بعد الإسلام، مع ملاحظة ما إذا كان الشعراء بعد الإسلام "يعارضون" شعراء جاهليين أو إسلاميين مثلهم.

أما النصوص النقدية العربية القديمة التي أوردها المؤلف في هذا الفصل ففيها وعي ضمني بتكرار "القول" أو "الكتابة" من أديب إلى آخر، وإن لم يحرص أصحاب تلك النصوص على التفريق بين هذين النوعين من الكلام. بل برزت المسألة من خلال مفردات أثيرة لديهم مثل "اللفظ" أو "الكسوة" و"المعاني"، و "السرقة" ومع ذلك ينبغي تأكيد وعي بعض هؤلاء النقاد، مثل ابن رشيق وحازم القرطاجني، بأبعاد عميقة للتكرار، تتصل حقاً بما يعطيه النقاد المحدثون لفكرة "تداخل النصوص" من معنى. وقد استخدم المؤلف نفسه بعض هذه الأبعاد في فصليه الأخيرين، ولكن حرصه على أن يكون مع القدماء والمحدثين من النقاد في الوقت نفسه جعله، في رأينا، "يكرر" بعض تصورات القدماء السلبية في تصوره لبعض حالات "التكرار" الشعري، القائم على فكرة المعارضة. من ذلك ما أورده من تعليق على بيت كثير عزة:

إذا ما أرادت خُلَّةٌ أن تُزيلَنا ... أَبَيْنَا وقُلنا: الحاجبِيَّةُ أولُ

إذا ما أرادت خُلّةٌ أن تُزيلَنا أبَيْنا وقُلنا: الحاجبيَّةُ أولُ

قال: "ولكننا لا نردد هذا البيت في استشهاداتنا المستمرة على قوة الحب الأول، بل نردد قول أبي تمام المشهور:

نقّلْ فؤادَكَ حيثُ شئتَ من الهَوى ما الحبُّ إلاّ للحبيبِ الأوّلِ

الدماء واحدة في البيتين والنسب واحد غير أن الجسد اختلف، فاكتسى النظم حسناً وجمالاً في الثاني، فعلق في الأذهان بسبب ذلك فأصبح أبو تمام أولى بالفكرة من سابقه وهذا ما عناه ابن رشيق بقوله السابق: "إن المتبع إذا تناول معنى فأجاده فهو أولى به من مبتدعه" (ص٢٦٥ - ٢٦٦). فبصرف النظر عن غموض عبارة المؤلف "الدماء واحدة... إلخ"، الذي يرجع إلى تعلقه بقول ابن رشيق، نجد أن البيتين مختلفان في طبيعتهما الشعرية، وصحيح أنه يمكننا القول بأن أبا تمام قد "عمم" المعنى الخاص في بيت كثير، ومع ذلك تبقى "خصوصية" التجربة في كل بيت، إذا صح التعبير، بحيث تبعد ما بين البيتين وتذهب بكل منهما وراء التعميم والتخصيص على السواء. كثير يتجه ببيته، وحبه، إلى المستقبل و"يدافع" أي "خلة" تريد زحزحته عن "حاجبيته"، فيأبى ويتقوى بالقول الذي يقيمه "حاجباً" بينه وبين تلك الخلة المتخيلة. أما بيت أبي تمام فبرغم شهرته يقول شيئاً آخر، من حيث نستشهد به دائماً عندما "نقع" في الحب كثيراً بعد الحب الأول، ثم يحدث أن "نفاجأ" بالحبيب الأول أمامنا فنتذكر كل الذي مضى ونستعيد مشاعر سبقت، ونتمنى العيش فيها مرة أخرى. فالسياق مختلف، وربما لم يكن ثمة "معارضة" في ذهن أبي تمام لبيت كثير، وربما أعجبه وقع لفظ "أول" في آخر بيت كثير فأراد أن "يعارضه" بمثله، ولكنه ليس بتكرار عميق، يستدعي الربط بين البيتين. أما ترديدنا نحن للبيت واستشهادنا به على قوة الحب الأول، حسب قول المؤلف، فهذا موقف "قرائي" للبيت بسبب من معناه العام، و "معارضته" النفسية لما يحدث لنا جميعاً، وبالتالي

الذي اكتسى كسوة أحسن وأجمل، بل هو تناقض المعنى نفسه. ذاك أن كل شاعر يذهب في اتجاه مناقض للآخر. أو كأن أبا تمام يقول لكثير: بل إنك حتى لو حدث وأحببت كيفما شئت فسوف يكون حبك الحقيقي لحبيبك الأول (متى تذكرته أو رأيته أمامك بعد سنين من البعد). فالتفاعل بين البيتين يأخذ مستويات عدة من العمق إذا استبعدنا أفكار بعض القدماء حول فصل المعنى عن اللفظ بتلك الصورة التي استعارها المؤلف منه. ولعل الرجوع إلى ديواني الشاعرين يؤكد لنا ما نذهب إليه. فبيت أبي تمام الثالث من مقطوعة من أربعة أبيات (ديوانه، مج٤، ص٢٥٣) يقوم البيتان الأولان فيها حال الشاعر بين تجرعه نقيع الحنظل والثكل بسبب من البين، وأن لم يثكل، وحسرته ليس لأنه كاد يقضي وإنما لأنه لم يفعل، ثم يأتي بيتنا والبيت الأخير المشهور أيضاً؛ قال:

كَمْ منزلٍ في الأرضِ يألفُه الفتى وحنينُـه أبـداً لأولِ مَـنزِلِ

فهذه حالة إنسانية نفسية بعينها ذات مرحلتين: البين المميت، والتسلية التي تأخذ طبيعة ثانوية بسبب من تلك الذكرى الأولى التي تنطبع في نفس المرء بقية حياته. ومن ثم يمكن القول بأن بيت أبي تمام يحمل معنى إنسانياً من العمق بحيث "يتناص" معه كل إنسان لما يحمله البيت من طبقات من المعنى النفسي الواسع والخاص في الوقت نفسه. فالعودة إلى الأصل، أو لنقل إلى الجنة، تلوح في البيت عندما نضعه في سياقه الشعري الذي ورد فيه، والحياة على الأرض تبدو مؤقتة بشكل مخيف إذا وضعناها في مقابل ذلك البكاء والشعور بالفقد والحسرة وتمني الموت. وكم تبدو ضئيلة مشيئة المرء وكم تبدو أمراً اعتيادياً ألفة الفتى في مقابل ذلك الحب الأول والمنزل الأول.

أما بيت كثير فمن نسيب قصيدة يمدح فيها عبدالملك بن مروان (ديوانه، د.ت، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٦).ويدخل في تكوين السياق الشعري للبيت

أما بيت كثير فمن نسيب قصيدة يمدح فيها عبدالملك بن مروان (ديوانه، د.ت، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٦).ويدخل في تكوين السياق الشعري للبيت مشاعر متنازعة بين إرادة الفراق أو التبدل، وعدم النسيان مع أن الواشين سعوا بين الشاعر ومحبوبته مما أسخطها عليه، ثم يأتي بيتنا مصحوباً بآخر وقصة في الهامش؛ قال:

سنوليكِ عُرْفاً إنْ أرَدْتِ وصالنا ونحنُ لتلكَ الحاجِبيَّةِ أوْصَلُ

أما القصة فعن عائشة بنت طلحة التي بعثت إلى كثير، محاولة صرفه عن عزة والاهتمام بها أو بغيرها. ومن الواضح أن الشاعر يرد على عائشة في هذا البيت الذي ذكرناه لتونا، وهو يعلل إصراره على الوفاء ببيت أخير في النسيب؛ قال عن عزة:

لها مَهَلٌ لا يُسْتَطاعُ دِراكُهُ وسابقةٌ في الحبِّ ما تتحوَّلُ

فسياق المدح في القصيدة هو السياق الأكبر، وأما السياق النسيبي الذي ورد فيه البيت فهو بمثابة تصوير رمزي لما يقصده الشاعر في مدح الخليفة، وليست عزة وعائشة وتوتر الشاعر بينهما، واختياره "النسبي" لإحداهما على الأخرى إلا صورة أخرى تعكس تمويه الشاعر، في البيت ١٧، على الخليفة، في زعم الطرماح (انظر الديوان ص٢٥٧، هـ١٧)، "إذ عنى (أي كثير) في الحقيقة أنه (أي الخليفة) السابع من الخلفاء الذين كان كثير لا يقول بإمامتهم،... فهذا، وإن كان تأويلاً بعيداً حسبما يقول محقق الديوان، لا ينفي تكامل السياق الشعري بين النسيب والمدح وتأرجح الشاعر بين المرأتين تأرجحاً يكشف، في الوقت نفسه، تأكيد ما نفسه من حب لعزة وعدم رفض لعائشة، أو مدح للخليفة وتمويه عليه.

ونستطيع أن نشير إلى مثال آخر في الفصل نفسه، يخص بيت المتنبي:

سحابٌ من العقبان تزحف تحتها سحاب إذا استسقت سقتها صوارمُه

ويمكن الإشارة إلى أن بيتي أبي تمام في المعنى نفسه (ذكرهما المؤلف ص٢٦٣) أثارا الآمدي في الموازنة وجعلهما علامة على سرقة أبي تمام معنى البيت من مسلم وغيره مثل الأفوه الأودي والنابغة وحميد وأبي نواس الذين قالوا أبياتاً تدور حول المعنى نفسه. وقد اتفق أكثر من دارس على غلو الآمدي في اتهام أبي تمام بالسرقة في هذا الصدد (انظر ستيتكفيتش ١٩٩١، ص٥٥ ـ ٥٦، وهي تشير في هـ ١٣، ص٥٦ إلى الربداوي، د.ت، ص٢٢٢ - ٢٢٣ حيث يذهب إلى الرأي نفسه). والحقيقة أن ما يجعلنا نشير إلى هذا المثال هاهنا هو ربط بعض الدارسين بين "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" (انظر مرتاض، ١٩٩١، ص ٦٩ - ٩٢، وانظر تعليق الغامدي على مقالة مرتاض في مجلة "علامات في النقد الأدبي"، مج٢، ١٩٩١، ص). ولما كان عمل المؤلف قد صدر بعد هذه المناقشات كلها فربما كان من الممكن له تبين النتائج المحتملة لمحاولة الربط بين مبادىء نقدية بعينها تنتمي إلى النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث. ليست المبادىء النقدية هنا أو هناك إلا أدوات منهجية وإجرائية للناقد في تناوله للعمل الأدبي، وقد تلتقي بعض الأفكار من الشرق والغرب ولكن ليس بالضرورة الربط بينها على نحو يخرج بها عن سياقها الخاص بها، ويضعها في سياق آخر. ولعلنا رأينا أننا يمكن استخدام الأفكار الحديثة، غربية كانت أو شرقية دون حرج، على شرط أن تكون رؤيتنا النقدية متكاملة ومعاصرة ومتطورة وحافزة إلى اكتشاف جديد في الأعمال الأدبية نفسها القديمة والحديثة على السواء. وقد يمكننا القول بأن أرسطو ناقد معاصر لنا، ولكننا لا يمكن أن نقول إننا نقاد معاصرون لأرسطو.

في الفصل الثاني من الباب الأخير يذكر المؤلف بعض "ظواهر التكرار والاختلاف في المعارضات الشعرية"، وهو يأتي ببعض أبيات شوقي في معارضته لبردة البوصيري. وألاحظ هنا بعض صياغات شوقي (كما في صفحة ٢٩٦ - ٢٩٧، و٣٠١) أفضل من صياغة البوصيري ولكن المؤلف

في الفصل الثاني من الباب الأخير يذكر المؤلف بعض "ظواهر التكرار والاختلاف في المعارضات الشعرية"، وهو يأتي ببعض أبيات شوقي في معارضته لبردة البوصيري. وألاحظ هنا بعض صياغات شوقي (كما في صفحة ٢٩٦ ـ ٢٩٧، و ٣٠١) أفضل من صياغة البوصيري ولكن المؤلف لا يتوقف عندها. ولعل ذلك يرجع إلى اعتقاد المؤلف ببروز شخصية شوقي الشعرية خاصة حينما يبتعد عن دائرة نموذجه القديم، وينطلق معتمداً على شاعريته وخياله المبدع في عرض موضوعات لم ترد في قصيدة البوصيري (ص٣٠٢، وانظر كذلك ص٣٠٥، وص٣٠٧). وفي رأينا أن هذا التصور جعل التفوق في "المعارضة الشعرية" يقع فيما هو خارج التعريف الذي ارتضاه المؤلف لها في بداية كتابه (انظر ص١٩). ويتصل هذا بما ذكره المؤلف عن شوقي في مواضع أخرى من هذا الفصل (انظر ص٣٢١ وما بعدها)، ويتلخص الكلام هنا بأن شوقي كان أحياناً يمسك بالنموذج المعارض بيده وينشيء قصيدته باليد الأخرى، وأحياناً أخرى كان " يفلت من شباك نموذجه القديم". على حد تعبير المؤلف، ويكتب قصيدته "ونموذجه القديم في أعماق ذاكرته يلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد" (ص٣٢). وهذا كلام حسن ولكنه لا يشكل قاعدة نقدية بالضرورة ولا يدخل في حد المعارضة في الكتاب، ولذلك نرى المؤلف نفسه قد أجاد استخدام قدراته النقدية الحقيقية في الفصل الثالث والأخير "دراسة مقارنة بعض المعارضات الشعرية" (ص٣٢٧ ـ ٣٦٣). وقد تناول في هذا الفصل الأخير بائية أبي تمام من خلال معارضات ثلاث أشرنا إليها. لقد كان حضور قصيدة أبي تمام في العقل الشعري للشعراء الثلاثة حضوراً قصدياً من أهم عوامل إجادتهم في معارضة أبي تمام. ولذلك اظن أن المرء لو بدأ قراءة هذا الكتاب المفيد من فصله الأخير لبدا له شائقاً وعلمياً من درجة عالية، وأظن لو أن المؤلف ـ مثل كثير منا ـ بدا له إعادة كتابة عمله بدءاً من الفصل الأخير لكان لديه بداية فائقة الجودة لكتاب طريف وشيق،

في هذا الفصل الأخير، كما ذكرنا في البداية، يكشف المؤلف حقاً عن قدرة عالية في استخدام أدواته المنهجية، ويبدو مستوعباً للتناص في سياقه النقدي الذي نشأ فيه، واستطاع المؤلف أن يتبناه في تحليله على نحو ممتاز. لقد أخذ التناص في هذا الفصل الأخير بعده "الحواري" الذي يحمل في طياته كلاً من ميخائيل باختين ورولان بارت وجوليا كريستيفا، فأستطاع المؤلف، بحدسه النقدي المعاصر، أن يفيد منه على أفضل وجه ممكن.

ثمة ملاحظتان شكليتان أخيرتان على هذا الكتاب المتميز. الملاحظة الأولى خاصة بأسلوب المؤلف نفسه من حيث يبدأ دائماً جملته بالاسم يتبعه بفعل، وكلنا يفعل ذلك تقريباً، وأن كان هذا يمثل ظاهرة أسلوبية تستحق الدراسة في حد ذاتها: أهي أثر من آثار القراءة بالإنجليزية أم آثر من لغة الكلام والصحافة المعاصرة أم كلاهما معاً؟. والملاحظة الأخرى خاصة بعدم إثبات المراجع الأجنبية في نهاية الكتاب: أهي من عند المؤلف أم من عند الناشر؟"[١].

[١] النادي الأدبي الثقافي بجدة: لم نحذف شيئاً، لانه ليس من حقنا ذلك، كما أنه ليس من حقنا إضافة شيء إلى النص أو هوامشه.

المراجع التي وردت الإشارة إليها في المقالة:

أبو تمام، ديوانه، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، مج٤، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.

الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وتياراً نقدياً أدبياً معاصراً، العبيكان، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.

ستيتكيفتش، سوزان بينكني. أبو تمام وجماليات الشعر في العصر العباسي، بريل ١٩٩١.

الغامدي، صالح معيض. "ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص..!" علامات في النقد الأدبي، ج٢،مج١، جمادى الآخرة ١٤١٢هـ، ديسمبر ١٩٩١، ص ١٨٣ - ١٨٩.

كثير عزة، ديوانه، جمع وشرح إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان د.ت.

مرتاض، عبدالملك. "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، علامات في النقد الأدبي، ج١،مج١، ذوالقعدة.



خلاف بين أديبين أندلسيين في المفاضلة بين أبي إسحاق الصابىء وبديع الهمذاني*

محمـــــد الهدلــــق

* دراسة ساهم بها كاتبها في الندوة الخامسة لملتقى الدراسات المغربية الأندلسية المخصصة لـ "حوار الإبداع والثقافة بين المشرق والمغرب: التأثير والتأثر" وقد عقدت الندوة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة عبدالمالك السعدي بتطوان في الفترة من ٢ ـ ٤ جمادى الثانية ١٤١٦هـ الموافق ٢٦ ـ ٢٨ أكتوبر ١٩٩٥.

أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابىء وأبو الفضل بديع الزمان الهمذاني أديبان عاشا في القرن الرابع الهجري، وقد اشتهر كل منهما في فن من الفنون حتى غدا علماً فيه. فأبو إسحاق الصابىء برع في كتابة الرسائل وبخاصة الديوانية منها، وقد اعترف له الأدباء بالتفوق، ويكفيك أن الصاحب ابن عباد، وهو نفسه من مشاهير الكتاب، قد قال عنه: كُتاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وأبو القاسم عبدالعزيز بن يوسف، وأبو إسحاق الصابىء، ولو شئت لذكرت الرابع، يعني نفسه[١] ويروى أن الصاحب ابن عباد قد قال أيضاً:

"ما بقي من أوطاري وأغراضي إلا أن أملك العراق، وأتصدر ببغداد، وأستكتب أبا إسحاق الصابىء، ويكتب عني وأغير عليه"[٢] ومع أن أبا إسحاق الصابىء لم يكن مسلماً فإن كفاءته الكتابية قد أحلته مناصب عالية في الدولة البويهية ببغداد، فقد قلده الوزير المهلبي "دواوين الرسائل، والمظالم، والمعاون، تقليداً سلطانياً كتب به عن المطيع لله إلى أصحاب الأطراف"،[٣] وقد وصل إلينا المختار من رسائل أبي إسحاق الصابىء، وأجزاء أخرى من رسائله، وقد نشر جزء من المختار.[٤] ومواهب الصابىء ليست مقصورة على فن الترسل وحده فهو أيضاً شاعر، وقد احتفظ لنا الثعالبي وياقوت الحموي بنماذج من شعره تدل على موهبة جيدة، كما أن له كتاباً في أخبار الدولة الديلمية وصلتنا قطعة منه، وله

كتب أخرى لم تصل إلينا منها: كتاب أخبار أهله وولد أبيه، وكتاب إختيارات شعر المهلبي، وكتاب في المثلثات.(٥)

أما بديع الزمان الهمذاني فهو رائد في فن المقامات في الأدب العربي، وهو أيضاً كاتب رسائل ممتاز، وشاعر. وقد طارت شهرته في الآفاق بعدما انتصر على أبي بكر الخوارزمي في المناظرة المشهورة التي تمت بينهما، ثم تألق نجمه كثيراً بعدما أملى مقاماته بهراة، فأصبح اسمه على كل لسان،(٦) ولم يوجد من يجاريه في هذا الفن اللهم إلا الحريري بعد حين.

من هذا نرى أن كل واحد من هذين الأديبين قد بنى سمعته الأدبية على فن بذاته رغم إجادته لفنون أخرى. فالصابىء قامت شهرته على فن الترسل رغم إجادته نظم الشعر، والتأليف التاريخي، والبديع قامت شهرته على تأليف المقامات رغم إجادته فن الرسائل، ونظم الشعر. وقد عاش هذان الأديبان في عصر واحد، فعندما توفى أبو إسحاق الصابىء كان البديع في السادسة والعشرين من العمر،(٧) وليس بين أيدينا ما يثبت أنهما قد التقيا.

المفاضلة بينهما:

أولاً: رسالة أبي محمد بن القاسم الفهري:

أول من قام بالمفاضلة بين هذين الأديبين ـ فيما نعلم ـ هو الأديب الأمير أبو محمد عبدا لله بن القاسم الفهري، آخر حكام حصن البونت في عهد ملوك الطوائف(٨)، وذلك في رسالة أجاب بها ـ فيما يبدو ـ على سؤال وجهه إليه أحد الأشخاص عن هذين الأديبين وأيهما يقدم على الآخر.

وقد قارن أبو محمد بن القاسم بأسلوب هادىء بين هذين الأديبين، وسوى بينهما في بعض الصفات، وفضل كُلاً منهما على الأخر من بعض الجوانب، ثم ألمح إلى تفوق أحدهما على الآخر لأنه، حسب رأيه، أكثر طبعاً من صاحبه. يقول: "البديع والصابىء ـ أعزك ا لله ـ فيما يتجاذبانه من أهداب البيان فرسا رهان، جرياً منه إلى مدى فأدركاه وتناولاه من عفو

فملكاه. هذا يبلغ شأوه عفواً، وذاك يجهد إليه عدواً. وكلاهما يغرف من بحر ويقذف في بحر. فالبديع إذا رفع أبدع، والصابئ إذا صاب أصاب. بيد أن البديع إذا وصف رصف، والصابئ إذا رام مرامه دلف إليه ورسف، وشتان بين الكلام المطبوع والمنمق المصنوع. وإن أحقهما عندي بالتقديم، وأحذَقهما بِفَرْي الأديم من سلمت مباني كلامه عن التكلف، وكرمت معاني نظامه عن التعجرف".[٩]

لقد شبه أبو محمد بن القاسم بديع الزمان الهمذاني وأبا إسحاق الصابئ بفرسين كريمين اختيرا لرهان ففازا فيه، ولكنهما وإن فازا فيه فليسا بسواء؛ لأن أحدهما بلغ شأوه بدون ما تعب بينما وصل الآخر إلى هدفه بشيء من المشقة، وَوَصْفُ أبي محمد بن القاسم هذين الأديبين بهذه الصفة يستدعي إلى الذهن قصة أم جندب الطائية التي حكمت بين امرئ القيس وعلقمة الفحل عندما اختصما في أيهما أشعر فقالت لهما قولاً شعرا على روي واحد، وقافية واحدة، تصفان فيه الخيل، فأنشد امرؤ القيس قصيدته البائية التي يقول فيها:

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

ثم تلاه علقمة وأنشد قصيدته التي يقول فيها:

فأدركهن ثانيا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

ففضلت أم جندب علقمة على امرئ القيس، لأن فرس علقمة أدرك الطريدة وفارسه ممسك بعنانه يجره إليه، بينما احتاج امرؤ القيس إلى استخدام السوط، والساق، والزجر من أجل أن يدرك فرسه الطريدة.[١٠] لا شك لدينا في أن هذا الحكم كان حاضراً في ذهن أبي محمد بن القاسم عندما قال عن البديع والصابئ على الترتيب: "هذا يبلغ شأوه عفواً وذاك يجهد إليه عدواً"[١١] ثم فصل ما أجمله في هذه العبارة بقوله:

" البديع إذا وصف رصف، والصابىء إذا رام دلف إليه ورسف"[١٢] فالبديع يمهد الطريق ويجعله سمحاً يسهل السير فيه، أي أن أسلوبه سهل لا حزونة فيه بينما يثقل الصابىء أسلوبه بالمحسنات البديعية حتى تغدو كأنها أغلال يرسف فيها من غُلّ بها. ثم زاد أبو محمد بن القاسم هذا الأمر إيضاحاً عندما قال: "وشتان بين الكلام المطبوع، والمنمق المصنوع".[١٣] أي شتان بين كلام البديع وكلام الصابىء فكلام البديع هو المطبوع وكلام الصابىء هو المثقل بالحلي البديعية، والحلَي البديعية لا تأتي طواعية وإنما تأتي نتيجة لتصيد وتعمل ومن أجل هذا صار كلامه متكلفاً، ولم يخْفِ أبو محمد بن القاسم رأيه في تفضيل من وصف أسلوبه بالطبع على من وصفه بالتكلف حيث قال: "وإن أحقهما عندي بالتقديم، وأحذَقَهُما بفرى الأديم، من سلمت مباني كلامه عن التكلف، وكرمت معاني نظامه عن التعجرف"[١٤] ولاشك في أن هذا الحكم حكم صائب فالكلام المطبوع تميل إليه النفس وترتاح على النقيض من الكلام الذي تنفر منه ولا تنشط له، ولكن أي الأديبين يتصف بصفة الطبع وأيهما يتصف بصفة التكلف؟. إن الخلاف ينحصر في تسمية الشخص الذي يتصف بهذه، والشخص الذي يتصف بتلك.

وأبو محمد بن القاسم يرى أن البديع هو المطبوع وأن الصابىء هو المتكلف، ولذا فإن البديع عنده هو المقدم، وإن كان قد خفف من وقع حكمه بإثباته للصفات التي يرى أن كل واحد من الأديبين يمتاز بها على صاحبه حيث يقول: "والأعدل في الحكم... الإقرار بالفضل لأبي الفضل في سجاحة الطبع، ورجاجة الوضع. ولأبي إسحاق في قوة أسر الكلام وشدة النزع، وإنهما ليرميان معاً إلى غرض الإحسان، وكلاهما في إصابة المرمى البعيد منه سِيَّان، غير أن البديع أعرق نزعاً وأفصح، والصابىء أوسع باعاً في ميدان الإسهاب وأفسح".[١٥]

فأبو محمد بن القاسم يفضل البديع على الصابئ للطبع الذي يتحلى به، ولفصاحة عبارته، ولإحكام كتابته وتأثيرها، بينما يفضل الصابئ على البديع بجزالة ألفاظه، وشدة أسر كلامه، وقدرته على الإطناب، ثم يسوي بينهما في القدرة على إصابة المرمى البعيد، وفي القصد إلى بلوغ الغاية في الإحسان، ويؤكد جانب التسوية بما يختم به الرسالة حيث يقول: "لاجرم أنهما فارسا الحلبة بالإجتماع، وإماما القوم في حسن الإختراع. فإليهما منتهى الحد، وعليهما تثنى الخناصر في العد".[١٦]

ومن هذا الذي أوردناه من كلام أبي محمد القاسم يتبين أنه قد حاول العدل في حكمه، فهو قد ذكر الصفات التي يتصف بها كلا الأديبين، وحاول أن تكون تلك الصفات متعادلة، ولكنه حكم في النهاية بتفضيل البديع على الصابئ، لأن البديع - في رأيه - مطبوع بينما الصابئ متكلف وبهذا رجحت كفة البديع وشالت كفة الصابئ، ولم ينفع هذا الأخير ما صرح به الكاتب من وصف الأديبين بأنهما " فارسا الحلبة بالإجتماع، وإماما القوم في حسن الإختراع".[١٧] وقد ختم أبو محمد بن القاسم رسالته مشيراً إلى أنه قد بذل جهده في إنصاف الأديبين بذكر صفاتهما، ولم يبخس أياً منهما حقه، ولم ينسب إليه شيئاً لا يستحقه، ولم يتأثر في حكمه بأقوال من سبقه أو عاصره وإنما هذا هو رأيه الخاص الذي لم يخضع لتأثيرات خارجية.[١٨]

ثانياً: رسالة ابن أبي الخصال.

رغم حرص أبي محمد بن القاسم على أن ينسب إلى الصابئ والبديع ما رأى أنهما يتصفان به من الصفات، ورغم قوله عنهما: "إنهما فرسا رهان"،[١٩] فقد أثارت رسالته ثائرة الأديب أبي عبدا لله بن أبي الخصال[٢٠] فكتب رسالة طويلة تحدث فيها عن الموازنة وشروطها، وأشار إلى تهيب الناس لها، ثم تحدث عن وقع رسالة أبي محمد بن القاسم على

أنصار الصابيء، وانتقل بعد ذلك إلى إيضاح رأيه في الصابيء والبديع وقد كشفت هذه الرسالة عن طول نفسه في الكتابة، وعن تعصبه الواضح لأحد الأديبين.

افتتح ابن أبي الخصال رسالته بمقطع يشير إلى موقفه االعام مما تضمنته رسالة أبي محمد بن القاسم، وإلى اختلافه معه في الرأي حيث يقول:

"سيدي الذي كَرُمت عناصره، وقدمت أواصره، وعذبت محانيه ومكاسره، ويعز علّي أني لا أياسره. عرفك ا لله الحقوق، وكره إليك العقوق، وتخلصك من دواحض الحجج، ومداحض الزلج، وحملك على المهيج والمنهج، ورماك بجهينة اليقين والثلج".[٢١]

فابن أبي الخصال يذكر أنه يعزّ عليه أن لايتفق مع أبي محمد بن القاسم في حكمه، كما أنه يدعو له بأن يوفق إلى معرفة الحق والإعتراف به لأهله، وكل هذا يشي بأنه يرى أن أبا محمد بن القاسم قد جانب الصواب في حكمه.

وتحدث ابن أبي الخصال بعد ذلك عن الحكومة بين المتنافسين فأشار إلى صعوبتها، وبين نفور أهل الجاهلية من التعرض لها، وحرصهم على تفاديها. فلما جاء الإسلام ووجدت الوسائل التي تساعد على الحكم بالعدل اشتد النفور من التصريح بالحكم، وأشار ابن أبي الخصال في هذا السياق إلى موقف هرم بن قطبة عندما تنافر إليه علقمة بن علاثة وعامر بن الطفيل فسوى بينهما ولم ينفر. فقد سأله عمر بن الخطاب رضى ا لله عنه: من كان ينفر لو نفر؟ فلم يصرح برأيه بل قال: "لو قلتها اليوم يا أمير المؤمنين لأعدتها جذعة".[٢٢]

ثم أشار ابن أبي الخصال إلى أن الحكم بتفضيل شخص على آخر إذا كان ضمن دائرة محدودة، ولم يعلن أمام جمع من الناس، وكان مشافهة ولم يكن مدونا فإنه ما يلبث أن يُنْسَى، وشَبَّهَهُ بالغبار الشائر الذي لا يلبث أن

يعود إلى الأرض ويستقر. أما إذا كان الحكم مدوناً فإنه يتحول إلى وثيقة تاريخية يتداولها الناس ويبدون فيها آراءهم، ومن حكم له أو عليه من مشاهير البلغاء فإن له ـ في العادة ـ أنصارا يسيرون على طريقته، ويتعصبون له، ويدافعون عنه، ومن أجل هذا فإن أي حكم مدون سيكون مدعاة لمزيد من النقاش، والأخذ والرد.[٢٣] هذه المقدمة كانت ضرورية لكي يعلل بها ابن أبي الخصال رده على رسالة أبي محمد بن القاسم حيث يقول: " وقفت لك منذ أيام على نفثات غُرّ، وكلام بين الصابىء والبديع حر، عال تناوله خاطرك من علو، ووقعت طير القلوب منه على ثمر حلو. لكنك ـ والله يغفر لك ـ جرعت الصابىء منه صاباً، وملأت صدور شيعه أوصابا، فهم بين جموع منفضة، ودموع مرفضة، ونواظر كليلة، وخواطر قليلة، ينظرون من طرف خفي، ويتظلمون منك من بر حفي".[٢٤]

ثم عاد مرة أخرى ليؤكد على صعوبة القضاء بين الناس، ويتحدث عن الشروط التي ينبغي توافرها فيمن يتولى الحكم، كما يتحدث عن شروط الموازنة. يقول: " مهلاً فداك الأقوام، ولا عداك القصد والقوام، فالقضاء جد عسير، والخطب ـ وإن إجتهدت ـ غير يسير، وإذا استقادك هواك فلا تهم، وإذا نظرت بعين رضاك فاتّهِمْ؛ فالموازنة كالمبارزة إنما تكون بالوفاء، ومقارعة الأكفاء بالأكفاء، ولذلك أبت قريش إلا أقتالها، وسمت من الأنصار ـ رضوان الله عليهم ـ عمن سماها، فاتقاهم رسول الله صلى الله عليه وسلم بأندادهم، ورماهم من صميم عترته بأعدادهم، فعضوا على النواجذ عضاً، وقرع النبعُ بعضه بعضاً، وقد قال مهلهل ما قاله في بجير، وأمن من القودِ قاتل الزبير... ويُنشدُ في مثله:

فغض الطرف إنك من نمير

وبدون هذا صعق جذيمة من الندم، وضُرج ما أنف الخاطب بدم".[٢٥]

يؤكد ابن أبي الخصال هنا على أن الحكم يجب أن يكون مسيطراً على مشاعره غير منقاد إلى هواه، ويوضح أن الموازنة كالمبارزة بين الفرسان إنما تكون بين الأكفاء المتساوين، ويستشهد على هذا برفض قريش مبارزة من رأت أنهم أقل شرفاً، وبفعل مهلهل عندما قتل بجيرا وقال له: بُوء بشسع نعل كليب، وما أشبه ذلك من الأمثلة. ثم انتقل ابن أبي الخصال إلى صلب القضية فذكر أن بديع الزمان الهمذاني وإن كان قد لُقّبَ ببديع الزمان، وأرتقى في سلم البلاغة درجة عالية فإنه لا يصل إلى منزلة أبي إسحاق الصابىء، وما ينبغي لأحد أن يقرنه به؛ لأن هذين الأديبين " كالثريا وسهيل لا يلتقيان، ولا يشتبهان فيما ينتقيان"[٢٦] فأبو إسحاق الصابىء قد بنى شهرته على فن الترسل حتى غدا علماً فيه، وأصبحت كتاباته مضرب المثل في تأثيرها على اختلاف الأحوال والموضوعات التي يكتب فيها. "إن غضب حسبت الناس غضاباً، ورأيت السهول وعوراً وهضاباً، أو رضى أعاد المشيب شباباً، وفتحت السماء ابواباً، وضربت النجوم قباباً... كتبه تغني عن الكتائب، وتقيم المجرم مقام العائذ التائب، كم جيوش فلت، وعزائم نقضت وحلت، ورقاب كرقاب الأسد أذلت... إن عزى سلى، أو عاتب سرى وجلى، وأمر وأحلى، أو مدح توج وحلى، أو قدح أخلق وأبلى، أو غر سول وأملى. لا جرم إن له القلم الأعلى، والذروة الباسقة لا تظهر ولا تُعْلَى"[٢٧].

ثم أدخل ابن أبي الخصال في مجال الموازنة بين الأديبين أمراً آخر من شأنه، إذا ما أُخذَ به، أن يعْلِيَ من شأن أبي إسحاق الصابىء، وهو المنصب الوظيفي الذي يتولاه الكاتب، والموضوعات التي يستخدم فيها كتابته، ومعلوم أن أبا إسحاق الصابىء قد تولى عدداً من الدواوين في الدولة البويهية ببغداد، وخلف الوزير المهلبي على الوزارة، وصار بإمكانه أن ينفع ويضر، كما أنه قد كتب لبعض خلفاء بني العباس، وملوك بني بويه؛

ووزرائهم.[٢٨] والموضوعات التي كتب فيها تتفاوت ما بين موضوعات خطيرة تتناول شؤون الدولة، والأحوال التي مرت بها، وموضوعات إخوانية تبدو فيها روح الكاتب ومشاعره الإنسانية. وفي كل الأحوال كان الصابىء يبدع سواء فيما كان يؤمر بالكتابة فيه، أو ما يكتبه من تلقاء نفسه.

أما بديع الزمان الهمذاني فإنه لم يشغل منصباً وظيفياً في دولة من الدول، ولم يكتب عن ملك من ملوكها، ولعله كان سيصاب بالحصر لو وجد نفسه في موطن من المواطن التي كثيراً ما تعرض لها الصابىء عندما كان يأمره بعض الملوك بالكتابة على البديهة في موضوع لم يتح له التفكير فيه بروية.[٢٩] ويضيف ابن أبي الخصال أن بلاغة الصابىء ليست مقصورة على الترسل وحده بل إنه أيضاً شاعر قدير، وشعره منقح مهذب. وهو في إنشائه يسير على طريقة العرب المعهودة، ولم يفاجىء الناس بما لم يألفوه:

"وهو بعد على مهيع العرب وأسلوبها الأبعد الأقرب، لا يحرم توفيقها ولا يخرم على حال طريقها؛ ولذلك نرى أبا الفضل قد تحاماه على اعتراضه، وأخذ في غير أغراضه، ولشيء حاد عن تقيله، فأصاب ما شاء من تخيله، وأجاد في تخلصه وتحيله، وآثر معه الدعة والقرار، وخلى الطريق لمن يبني به المنار".[٣٠]

فابن أبي الخصال يرى أن البديع إيماناً منه بتفوق الصابىء عليه في فن الترسل لم يشأ أن يجاريه فيه على الرغم من غرامه بالاعتراض والتحدي، ولذلك فإنه قد ابتكر فناً آخر لم يطرقه الصابىء وهو المقامات التي نعتها إبن أبي الخصال في هذا الموطن بالتخيل، والتخلص والتحيل،[٣١] ووصفها في موطن آخر بالملح واللعب، والنتف والشعب، والأوهام المستحيلة، والأخاليق المخترعة.[٣٢] وهي أوصاف توحي بالاستهانة بهذا الفن، وتأخيره عن مقام الترسل. ويتساءل ابن أبي الخصال، إذا كان البديع نفسه قد وقف

هذا الموقف ولم يشأ أن يجاري الصابىء في فن الترسل، ولا أرى أنه ند له فكيف يتأتي لأبي محمد بن القاسم أن يقارنه به؟.

"فما بالك ـ أعزك الله ـ تقرنه بالصعب، وتحارب به وقد أتي السلم ظفراً عالي الكعب، وتعارض جابية الشيخ (هكذا) العراقي بالقعب؟ هيهات! جل الفرات عن المتح، ولا هجرة بعد الفتح، وأني وقد مضت الهجرة لأهلها، وفاز السابقون الأولون بفضلها، وختمت النبوة فلا درك لمثلها".[٣٣]

في هذا المقطع من كلام ابن أبي الخصال نجد حكماً قاطعاً بتفوق الصابىء على البديع، فالصابىء هو الجابية والبديع هو القعب، بل إن الصابىء هو نهر الفرات مهما أخذ منه لا ينقص. ومع هذا الثناء المسرف على الصابىء، والتقديم الواضح له على البديع فإن ابن أبي الخصال لا ينكر مواهب البديع وقدراته الفنية ولكنه يرفض أن يقرن بالصابىء.

"والجو لأبي الفضل ـ مالم يلزز في قرن ـ خال، وثمنه ـ مالم يحمل على ثمنه ـ غالٍ، وحسنه ـ مالم يضف إلى حسنه ـ فائت القدرة عال[٣٤] إن بديع الزمان متفوق على غير الصابىء، أما بالنسبة للصابىء فإنه يأتي تالياً له" أما إن لأبي الفضل فضلاً يرعى، وهو ـ بعد أبي إسحاق ـ مرعى، ويدعى إثره أول من يدعي".[٣٥] وكشف ابن أبي الخصال عن الفن الذي برز فيه بديع الزمان وبلغ فيه الغاية وهو فن المقامات، والرسائل الفنية التي نعتها أبو بكر الخوارزمي مرة "بالشعبذة"[٣٦] لنستمع إليه وهو يصف بديع الزمان وطريقته في الكتابة: "رجل لطيف الحيلة، مشخص للأوهام المستحيلة، إن أصاب فرصة قتل، وإن أخطأها ختل، ومسح بالذروة والغارب وفتل، ضيق من الكلام ما توسع، ورقع الكوى بالمحاجر ورصع، وشَعَّبَ وفرع، واخترع من تلك الأحاليق ما اخترع. فأحسن وتمم، وأدرك من تلك الغاية ما يمم".[٣٧]

بديع الزمان مشخص للأوهام المستحيلة، ومخترع أقاصيص لا تمت إلى الحقيقة بسبب، وهو إنسان مراوغ وصاحب حيل، وهذهِ أمور يصنفها ابن أبي الخصال في قائمة الهزل، وهذا الأخير إنسان يؤمن بالجد والصدق ولذلك فقد أَخَّرَ بديع الزمان وقدم الصابيء" وأنا لا أعدل الهزل بالفصل، ولا الخيزرانة بالنصل، ولا أرغب عن الهدى، ولا أضع السيف موضع الندى.(٣٨)

ويستغرب ابن أبي الخصال عقد أبي محمد بن القاسم مقارنة بين الصابيء والبديع لأنه لا تشابه بينهما، والمقارنة إنما تكون بين المتشابهين، ويذكر أنه لم يسمع أحداً من السابقين عقد مقارنة بينهما، والمقارنة التي عقدت إنما هي بين الصابيء والصاحب ابن عباد، كما أشار إلى ذلك الثعالبي في يتيمة الدهر، وقد اختلف الأدباء في الترجيح بينهما وتفضيل أيّ منهما على الآخر.(٣٩) والمفاضلة بين الصابيء والصاحب واقعة موقعها كما يقول ابن أبي الخصال، لأن فنهما واحد وعملهما متشابه:

"هناك رمي طود بطود، وزوحم عَوْدٌ بِعَوْد، وصُكَّ صَلْدٌ بصلد، ووضع جَلْد يازاء جَلد، وقُومَ نفيس بنفيس، وقووم رئيس برئيس. لكن: كلاهما جرى في البحر والبر، وانتظم حاشيتي النفع والضر، وقام بالنهي والأمر، وحل من النفوس محل العذب الغمر، وباشتراكهما فيما يَخُربُ (هكذا) ومزاولتهما لكل ما يقرب من الأغراض ويعزب يقع التمثيل والتعديل، ويميل النظر حيث يميل"(٤٠) وأضاف ابن أبي الخصال أن الآمدي عندما وازن بين أبي تمام والبحتري وازن بينهما فيما أشتركا فيه من يأس ورجاء، ومدح ورثاء، وتشبيه وتشبيب، وترغيب وترهيب، ولولا ذلك لما اعتدلت الأوزان، ولا وضع الميزان، ولا تبينت الخفة ولا الرجحان(٤١) فإذا أراد شخص ما أن يعقد موازنة بين أديبين وجب عليه أن يُوَصلِ للحكم أساساً، وأن يختار لهذا فصلاً ولهذا فصلاً ويقارن بينهما بناء على ذلك" فمن وضع

الهناء موضع الهناء، ولم يعدل عن جادة أهل الدهناء، وارتقى إلى البلاغة في أسبابها، وأتى بيوت الفصاحة من أبوابها، فذلك الذهب الإبريز، والسابق الذي له التبريز، وهذه الصفة لن تعدو أبا إسحاق فقد أعطىَ التمام وَجُنِّبَ المحاق، وحاق النقص بمن حاق[٤٢] ثم عاد ابن أبي الخصال إلى تأكيد نفي التكلف عن الصابىء، وجعل التكلف من صفات بديع الزمان الهمذاني ومتأخري الكتاب بعده، الذين أسرفوا في استخدام فنون الصنعة البديعية حتى صارت وبالاً على اللغة، وأصبحت أغلالاً تنوء بها الكتابة، يقول في هذا الشأن:

" وكيف يتعسف أو يتكلف من يدعو الحِكَم فلا تتخلف، وتنقاد له البلاغة طوعاً وتتألف، وتتصدى إليه البدع فيأخذ منها ما يشاء ويدع. وهل نفس التكلف إلا ما دفع البديع إليه، وتبعناه ـ معشر الضعفاء ـ عليه، حين عدلنا عن المنهج، ودخلنا تحت الحرج، ولو شاء الله بنا يسراً لوضع عنا من هذه المشقة إصراً. فالصابىء ينسق أعلاقاً، ونحن نلفق أخلاقاً، ونكابد ـ ومفاتح غناه تنوء بالعصبة أولي القوة ـ إملاقاً. وعمدة إحساننا حين تعزم إنما هي لزوم ما لا يلزم، ومقابلات يُبْدَأُ بها الكلام ويَخْتَمُ، يعثر فيها القلم، ولا يكاد يقيمها اللسان والفم، فكأننا نضارع الدر بضريع، ونَحاسنُ بالهشيم خُضرَةَ الربيع،... ونباهي رَصْفَ الَخوَرْنق بنسيج الَخدرْنَق، من كل هَلْهَلِ أسمال، عريّ من الحصافة والجمال.[٤٣]

ثم ذكر ابن أبي الخصال أنه لو حُدّدَ للبلغاء يوم معين يردون فيه حوضاً على قدر إحسانهم فإن أبا إسحاق الصابىء سيكون أول الواردين، وسيمنع بديع الزمان ومتأخرو الكتاب من الورد، " أجل لو وقّتَ للبلغاء يوم لا يغذّونه، ونصب لهم حوض على قدر الإحسان يردونه، لورد أبو إسحاق أول وارد، وأخذتنا مع البديع عِصِيٌّ الذوائد، وضَربَ صاحب الحوض بيننا وبينه سوراً وقال: ارجعوا وراءكم فالتمسوا نوراً، ليس

بكلامكم من البلاغة طرق، ولا نبض لكم في الإعراب عرق، هذه جعاجع رئمان، وقعاقع شنان، وهذا ابن لحيكم، وآفة ميتكم وحيكم، غير العربية السهلة، وجهل عليكم هذه الجهلة، وبدل دينه فاقتلوه، وخذوه فاعتلوه، والحقوا به من استبصر فيما شرع، وتجاوزوا عمن أقصر ونزع".[٤٤]

يتضح من هذا أن ابن أبي الخصال يرى أن بديع الزمان قد ترك طريقة العرب التي تؤثر الطبع وتنفر من التكلف، واتخذ بدلاً منها طريقة أخرى يكثر فيها الاهتمام بالمحسنات البديعية وبالجانب اللفظي بعامة. وقاس ابن أبي الخصال هذا الخروج عن المألوف في لغة العرب بتغيير الدين، وتغيير الدين يوجب إقامة الحد، وهو لم يقنع بإقامة الحد على بديع الزمان وحده بل على كل من سار على طريقته على وعي منه بذلك. وهذه المقايسة أوضح ما يكون في التنفير من طريقة بديع الزمان في الكتابة.

ولما كان أبو محمد بن القاسم قد وصف بديع الزمان في رسالته بقوله: " فالبديع إذا رفع أبدع"،[٤٥] فقد فهم ابن أبي الخصال أن أبا محمد بن القاسم يقصد من هذا أن لقب "بديع الزمان" مما يزيده فخراً، ولذا فقد رد عليه ابن أبي الخصال رداً فيه كثير من التمحل والمماحكة حيث أراد أن يجعل من هذا اللقب الحادث الذي لا وجود له في أصول نسب البديع ولا فروعه، منقصة للبديع، في الوقت نفسه الذي يجعل أبا إسحاق إبراهيم بن هلال الصابيء يستفيد من كون والده يحمل إسم "هلال" الذي له إيحاءات دلالية جميلة، يقول:

"وأما فخرك له باللقب، الذي لا يسوغه الشرع، ولا يحمله الأصل ولا الفرع، فهو إلى أن يكون غِلَّ إسار أقربُ منه إلى أن يكون طوَق نُضَار، وقد نهانا خاتم الأنبياء صلى الله عليه وسلم عن أخنع الأسماء، وقال الله في محكم الكتاب: ﴿ولا تنابزوا بالألقاب﴾، وما قصر الجدُّ

لابن هلال، وقد وسم أباه بميسم جمال، سيره وأشاعه، والقى رداءه وشعاعه.[٤٦]

وقد امتدح ابن أبي الخصال ثناء الثعالبي على أبي إسحاق الصابىء وقوله عنه: " إن ا لله هداه لمحاسن الكلام ولم يهده للإسلام"[٤٧] وقوله عنه وعن الصاحب ابن عباد: " وكيف جرى الأمر فهما هما، ولقد وقف فلك البلاغة بعدهما"،[٤٨] وعَدَّهُ من فضائل أبي الطيب المتنبي ما نثره هذان الكاتبان من شعره في كتابتهما.[٤٩] كما أشار ابن أبي الخصال إلى أن من دلائل تقدم الصابىء ثناء أبي الطيب المتنبي عليه وشهادته له بالتفوق[٥٠]. وأضاف أنه ليس يضير بديع الزمان الهمذاني كون أبي إسحاق الصابىء قد شارف الكمال،" لأنه إلا يكن صاحب رضوان، فهو تابع بإحسان".[٥١]

وختم ابن أبي الخصال رسالته بالتأكيد على أنه وإن خالف أبا محمد بن القاسم في الرواية فإنه من أصدقائه وأحلافه، وأن الذي دعاه إلى تحرير هذه الرسالة إنما هو الرغبة الصادقة في إحقاق الحق لأهله بدون ما مجاملة أو ملاينة.[٥٢]

نظرة في الرسالتين:

أوردنا في الصفحات السابقة عرضاً لما تضمنته الرسالتان من أفكار حول الصابىء والبديع، وقد بدا لنا أبو محمد بن القاسم هادىء الطبع بعيداً عن الانفعال في حكمه، فهو قد وصف كل واحد من الأديبين بالصفات التي رأى أنه يتصف بها، وصف كلام البديع بأنه مطبوع، وكلام الصابىء بأنه منمق مصنوع وقال: إنه يفضل الكلام المطبوع على المتكلف. ومسألة تفضيل الكلام المطبوع على المتكلف مسألة لا خلاف فيها ولكن الخلاف هو في تعيين من يتصف بهذه الصفة ومن يتصف بتلك كما ذكرنا من قبل. إن وصف أبي محمد بن القاسم بديع الزمان بالطبع، ووصفه أبا إسحاق

الصابىء بالتكلف مسألة فيها نظر، والبت فيها يقتضي بحثاً طويلاً في مفهوم الطبع وفي مفهوم التكلف، إضافة إلى ما يتطلبه ذلك من عقد مقارنة دقيقة بين نماذج من كتابة هذا وكتابة ذاك، وهذا ما لا يتسع له مجال هذا البحث، ولهذا فإننا سنكتفي بإيراد اقوال بعض الباحثين من القدماء والمحدثين في هذين الرجلين وما يمتاز به أسلوب كل منهما لعل ذلك أن يساعدنا على تكوين فكرة واضحة عن أيهما أكثر صنعة وتنقيحاً من صاحبه. لقد تحدث عدد من الباحثين عن الصابىء وأثنوا على قدراته الكتابية، وعلى عدم إغراقه في المحسنات البديعية إغراق بعض معاصريه فيها. أما البديع فقد وصفوا أسلوبه بالصنعة وقالوا إنه أكثر اهتماماً بها من الصابىء. فمحمد بن عبدالغفور الكلاعي مثلاً، تحدث في كتابه "إحكام صنعة الكلام" عن الترسيل وقسمه إلى أقسام، وأعطى كل قسم إسماً بحسب صلته بعناصر الصنعة، وأورد أسماء بعض الكتاب الذين يمثلون كل قسم. فالقسم الأول من هذه الأقسام أسماه "العاطل" وذلك لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل، وعد من أعلام هذا القسم إبن عبدكان.(٥٣) والقسم الثاني أسماه "الحالي" لأنه حُليٍّ " بحسن العبارة، ولطف الاشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة، وجاء فيه من الاسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل، وربما أغفل في بعض الكلام إستجلابها، وأهمل في مواطن من هذا الباب استدعاؤها"،(٥٤) وأضاف الكلاعي أن " ممن جرى في هذا الباب ملء عنانه، وحاز قصب السبق في ميدانه إبراهيم بن هلال"(٥٥) والقسم الثالث من الترسيل أسماه الكلاعي " المصنوع" وقد اختار له هذا الإسم لأنه نمق بالتصنيع، ووشح بأنواع البديع، وحلي بكثرة الفواصل والاسجاع وجعل من فرسان هذا القسم الصاحب ابن عباد، وأبا الفضل بديع الزمان الهمذاني، والخوارزمي، والبستي، والميكالي.(٥٦) من هذا يتبين أن الكلاعي يرى أن الصابىء أقل صنعة من البديع. أما أبو حيان التوحيدي فيرى أن

الصابيء " أحب الناس للطريقة المستقيمة، وأمضاهم على المحجة الوسطى" ويقول عنه: قال لنا: إمامي ابن عبد كان، وهو قد أوفى عليه، وإن كان احتذى على مثاله، وفنونه أكثر، ومأخذه اخفى، وخاطره أوقد، وناظره أنقد، وروضه أنضر وسراجه ازهر، ويزيد على كل من تقدم بالكتاب "التاجي"... ولو لم يكن له غيره لكان به أعرق الناس في الخطابة، وأعرق الكتاب في الكتابة، هذا ومنظومه منثوره، ومنثوره نظمه، إنما هو ذهب إبريز كيفما سبك فهو واحد، وإنما يختلف بما يصاغ منه ويشكل عليه... وله فنون من الكلام ما سبقه إليها أحد، وما ماثله فيها إنسان، وإني لأرحم من لا يسلم له هذا الوصف، لأنه إما أن يكون جاهلاً، وإما عالماً. فإن كان جاهلاً فهو معذور، وإن كان عالماً فهو ملوم، لأنه يدل من نفسه ـ بدافع ما يعلمه ـ على حسده، والحاسد مهين".(٥٧)

ويقول الدكتور زكي مبارك عن الصابيء: " وكتابته مع ما فيها من التزام السجع سهلة مقبولة يقل فيها التكلف ويغلب عليها الطبع".(٥٨)

أما بديع الزمان الهمذاني فيقول عنه الدكتور شوقي ضيف: "وقد ترك بديع الزمان مجموعة كبيرة من الرسائل نيفت على مائتين وثلاثين... ومن يتصفح هذه الرسائل يحس فيها أثر الاحتفال والجهد الشديد".(٥٩)

ويقول: "ومهما يكن فقد كان بديع الزمان معجباً بمذهب التصنيع، وكان يسعى دائماً إلى تطبيقه في رسائله وكتاباته وإنه ليغالي في هذا التطبيق فإذا هو يحاول أن يقصر عبارات سجعه تقصيراً شديداً كما يحاول أن يفرط في استخدام ألوان البديع إفراطاً بعيداً".(٦٠)

ويقول عنه الدكتور مصطفى الشكعة: "فأما السجع فإن بديع الزمان ممعن فيه كل الإمعان، موغل كل الإيغال، مفرط كل الإفراط".(٦١)

ويقول: "ويحاول بديع الزمان أن يغرب في سجعه ويخرج على المألوف وهو ما يدخل في باب التصنع"(٦٢) ويقول: "وقبل أن ننتهي من هذه الفقرة

في الكلام عن السجع نسائل أنفسنا هل هذه عبقرية من البديع؟ أو هل هذا فن؟ أو أن ذلك تعقيد نتيجة لفراغ وعبث... ولكن لأن يكون الكلام مسجوعاً في سهولة، مبتدعاً فيه في يسر، خير ألف مرة من هذا التعقيد... الذي يذهب بمحاسن هذا الفن الرائع الذي خطته براعة البديع".[٦٣]

وقد قيل الكثير عن إسراف بديع الزمان الهمذاني في استخدام أنواع أخرى من المحسنات البديعية، كما قيل الكثير عن غرامه بالتجديد في الكتابة مما أدى به إلى استخدام أساليب مستعصية لدرجة جعلت الخوارزمي يصف ما يقوم به "بالشعبذة". يحدثنا البديع أنه قال للخوارزمي بعدما اتفقا على أن يكون الترسل موضوعاً للمناظرة بينهما: "اقترح علي غاية ما في طوقك ونهاية ما في وسعك... حتى اقترح عليك أربعمائة صنف في الترسل، فإن سرت فيها برجلين ولم أطر فيها بجناحين... فلك يد السبق وقصبه، ومثال ذلك أن أقول لك: اكتب كتاباً يقرأ منه جواباً... أو أقول لك: اكتب كتاباً على المعنى الذي أقترح وانظم شعراً في المعنى الذي أقترع والفرغ منهما واحداً... أو أقول لك: اكتب كتاباً في المعنى الذي أقول وأنص عليه وأنشد من القصائد ما أريده من غير تثاقل ولا تغافل حتى إذا كتبت ذلك قرىء من آخره إلى أوله وانتظمت معانيه إذا قرىء من أسفله،... أو قلت لك: اكتب كتاباً إذا قرىء من أوله إلى آخره كان كتاباً فإن عكست سطوره مخالفة كان جواباً... أو قلت لك اكتب كتاباً في المعنى الذي يقترح ولا يوجد فيه حرف منفصل من وراء يتقدم الكلمة، أو دال تنفصل عن الكلمة... أو قلت لك: اكتب كتاباً يخلو من الحروف العواطل... أو قلت لك: اكتب كتاباً أوائل سطوره كلها ميم وآخرها جيم على المعنى الذي يقترح..."،[٦٤] وقد أنكر الخوارزمي هذه الكتابة ووصفها "بالشعبذة"[٦٥] كما قلنا، وأعلن جهله بها فسأله البديع عما يحسن من الكتابة وفنونها فأجاب الخوارزمي: "الكتابة التي يتعاطاها أهل الزمان

المتعارفة بين الناس"[٦٦] وهذه العبارة ـ فيما يبدو ـ هي التي أوحت لابن أبي الخصال أن يقول عن الصابىء: " وهو بعد على مهيع العرب" وأن يقول: "فمن وضع الهناء موضع الهناء ولم يعدل عن جادة أهل الدهناء، وارتقى إلى البلاغة في أسبابها، وأتى بيوت الفصاحة من أبوابها فذاك الذهب الإبريز."،[٦٧] ولعله بهذا يريد أن يقول إن بديع الزمان لا يكتب على طريقة العرب فهو بهذا لا يقرن بالصابىء".

لقد كنا نقرأ لدى الآمدي وغيره من النقاد عن طريقة العرب في الشعر، وعن عمود الشعر،[٦٨] وهانحن الآن نسمع عن طريقة العرب في النثر. والبديع يرى أن ذلك النوع التقليدي من الكتابة إنما هو نوع ساذج بدليل أنه قال للخوارزمي معقباً على قوله السابق: " أليس لا تحسن من الكتابة إلا هذه الطريقة الساذجة، وهذا النوع الواحد المتداول بكل قلم، المتناول بكل يد وفم، ولا تحسن هذه الشعبذة؟".[٦٩]

ومع كل الذي قيل عن حيل البديع في كتابته، وعن إسرافه في الصنعة فإن أحداً لم يشكك في بلاغته ولا في قدرته على التأثير، فكتابته وإن كانت مثقلة بأنواع المحسنات تختزن طاقة تأثيرية كبيرة تشد القارىء إليها، ولعل للجانب القصصي في المقامات، ولموضوعات الرسائل التي كتب فيها دوراً في هذا المجال. فرسائل بديع الزمان رسائل إخوانية تلعب العواطف الإنسانية فيها دوراً كبيراً سواء كان الموضوع ثناء، أم عتاباً أم غير ذلك. فالبديع ينفعل بالموضوع الذي يكتب فيه فتنثال عليه الألفاظ محملة بشحنات عاطفية كبيرة تهز من يقرأها وتشغله عن التفكير في الزخارف الفنية التي تحفل بها كتابته وتثقل كاهلها. أما الصابىء فإن كثيراً من الموضوعات التي كتب فيها رسائله موضوعات ديوانية تخص شؤون الدولة التي يكتب عنها مثل تصريف الجيوش، وكتابة العهود، والحث على الطاعة، والتحذير من الفرقة، وغير ذلك من الموضوعات الجادة التي تتطلب وقاراً

وأسلوباً رصيناً يحكمه العقل ولا تسيره العاطفة. ولقد أثر هذا الوقار الذي فرضته طبيعة عمل الصابىء في ديوان الرسائل على كتابته الإخوانية أيضاً، إذ أن كثيراً ممن تبادل معهم الرسائل الإخوانية هم من كبار رجال الدولة في عهده، ولقد اقتضت منزلتهم الاجتماعية أن يكاتبهم الصابىء برصانة، ولا يطلق لعاطفته العنان كما يفعل بديع الزمان، الذي كان ينطلق على سجيته فيمدح بإسراف، ويهاجم بعنف، ويعاتب بحدة، ويغمز هذا ويلمز ذاك، ونتيجة لهذا فإن قارىء رسائل الصابىء ربما لا يحس بجيشان القريحة عنده كما يحسها في كتابات بديع الزمان، ولعل هذا هو ما دفع أبا محمد بن القاسم إلى وصف بديع الزمان بالطبع ووصف الصابىء بالتكلف. ويضاف إلى هذا أن بديع الزمان كان يكتب في موضوعات يختارها هو، وهو لا يكتب ـ عادة ـ إلا إذا أحس برغبة في الكتابة، أما الصابىء فإنه يكتب في كل وقت يؤمر فيه أن يكتب، وشتان مابين الحالتين.[٧٠] هذا وإذا ما اتخذنا الكتابة على البديهية مظهراً من مظاهر الطبع وجدنا أن كل واحد من هذين الأديبين يستطيع ذلك، فالصابىء كان يستدعى ويطلب منه أن يكتب على البديهية وقد فعل ذلك مراراً كثيرة،[٧١] وبديع الزمان هو الآخر كان يكتب على البديهية، بل إنه كان يكتب على طرائق لم تكن معروفة من قبل كما هو الحال في تلك الرسائل التي فاجأ بها الخوارزمي في مجلس المناظرة، وكان ذلك المجلس غاصاً بالعلماء، وأولي الفضل، وأصحاب السلطان وعلى رأسهم الوزير أبو القاسم،[٧٢] فمسألة قول ابن أبي الخصال عن البديع: "ولعل أبا الفضل لو التقت حلقتا البطان، وغشيته مهابة السلطان، وأسر في تلك المحافل أسر القد والحلق، ورمته الملوك ذوو التيجان بالحدق... أسلمته خواطره إلى الحصر، وذهل عن تلك الملح واللعب"[٧٣] مسألة فيها نظر، لأن البديع قد تعرض لما هو أكبر من سؤال

سلطانه أن يكتب له كتاباً على البديهية، وهو قد فاز في تلك المناظرة فوزاً طارت شهرته في الآفاق.

أما وصف ابن أبي الخصال لمقامات البديع بالأوصاف التي مرت بنا فلا شك أنه لم يكن منصفاً للبديع في ذلك حتى وإن كان قد اعترف بتفوقه فيها، لأن تلك الأوصاف توحي بالتقليل من شأن المقامات مقارنة بالترسل. إن فن المقامات فن من أكثر فنون النثر العربي القديم أدبية، وهو فن اخترعه بديع الزمان وبلغ فيه الغاية، وقد اعترف له بذلك أبرز كاتب مقامات عرفته العربية وهو الحريري.(٧٤) ومما تجدر الإشارة إليه أن ابن أبي الخصال نفسه قد حاول كتابة المقامات، وقد وصلت إلينا مقامة واحدة من إنشائه، وهو فيها مقلد للحريري بطريقة مكشوفة،(٧٥) ولعل السر في إعجاب ابن أبي الخصال بالصابىء، وتفضيله إياه على البديع يعود إلى التشابه بين ابن أبي الخصال والصابىء في المهنة، فقد كان ابن أبي الخصال كاتب إنشاء ممتازا، وعمل في ديوان الرسائل في عهد المرابطين،(٧٦) وكان الصابىء قبله كاتب إنشاء ورئيساً لديوان الرسائل في عهد البويهيين ببغداد، وكل منهما قامت شهرته أساساً على فن الترسل، فثناء ابن أبي الخصال على ترسل الصابىء هو في حقيقة الأمر ثناء على نفسه بطريق غير مبا شر، وأما بديع الزمان فهو كاتب رسائل بليغ ولكنه لم يل ديوان الرسائل في دولة من الدول، وشهرته طبقت الآفاق بمقاماته وليس برسائله، فلو ذهب ابن أبي الخصال يعلي من شأن المقامات ويفضلها على الترسل، أو حتى يساويها به، فإن معنى ذلك أنه سيحط من الفن الذي قامت شهرته عليه وهو الترسل. ويؤيد هذا أن ابن أبي الخصال قد أدخل في الحكم بين الأديبين أمراً لا صلة له بالفن وهو المنصب الذي يتولاه الكاتب ودوره في التأثير على حياة الناس، فرئيس ديوان الرسائل يحتل ــ بلا ريب ــ منصباً

مؤثراً، وبإمكانه أن ينفع ويضر ولكن ما دخل هذا كله في الموازنة بين الأديبين من الناحية الفنية؟.

سؤال التأثر والتأثير:

لماذا المفاضلة بين هذين الأديبين في الأندلس؟

استحوذ أدب المشارقة على اهتمام أدباء الأندلس لدرجة جعلت بعض مؤلفيهم يعدون ذلك الاهتمام مظهراً من مظاهر التنكر لإنتاج أدبائهم، فذهبوا يدافعون عنهم ويعلون من شأنهم ويقارنون بينهم وبين بعض أدباء المشارقة. وممن فعل ذلك أبو محمد بن حزم في رسالة له في فضل الأندلس وذكر رجالها،[٧٧] وابن بسام في كتاب الذخيرة حيث يقول هذا الأخير: "ومازال في أفقنا هذا الأندلسي القصي إلى وقتنا هذا من فرسان الفنين، وأئمة النوعين قوم هم ما هم طيب مكاسر، وصفاء جواهر... لعبوا بأطراف الكلام المشقق لعب الدجى بجفون المؤرق... فصبوا على قوالب النجوم غرائب المنثور والمنظوم، وباهوا غرر الضحى والأصائل بعجائب الأشعار والرسائل: نثر لو رآه البديع لنسي اسمه، أو اجتلاه ابن هلال لولاه حكمه، ونظم لو سمعه كثير ما نسب ولا مدح، أو تتبعه جرول ما عوى ولا نبح، إلا أن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنماً، وتلوا ذلك كتاباً محكماً، وأخبارهم الباهرة، وأشعارهم السائرة مرمى القصية، ومناخ الرذية، لا يعمر بها جنان ولا خلد، ولا يصرف فيها لسان ولا يد".[٧٨]

هذه الصرخة التي رفع ابن بسام بها صوته تكشف عن مدى زهد أهل الأندلس في أدبهم وتقديرهم لأدباء المشارقة، كما تكشف عن الحرقة التي يعاني منها أدباء ذلك القطر نتيجة لتنكر أهله لأدبائهم مع أنهم لا يقلون —

من وجهة نظرهم - عن أدباء المشرق في الموهبة والإجادة. وقد دفع هذا التنكر أحد هؤلاء الأدباء وهو أبو عامر بن شهيد إلى أن يعلن في رسالة التوابع والزوابع عن تفوقه على كثير من مشاهير شعراء المشرق وكتابه. كما دفع ابن بسام كذلك إلى أن يفتخر مرة ثانية بمن ترجم لهم في كتاب الذخيرة من أدباء المغرب وإلى أن يعلن تفوقهم على مشاهير كتاب المشرق الذين تحدث عنهم أبو منصور الثعالبي في كتاب يتيمة الدهر. يقول ابن بسام: "ولو قرع سمع أبي منصور بما في تضاعيف هذا التصنيف من الشذور، لما كان عنده ابن وشمكير بمذكور، ولا أغرب بغرائب الصاحب، ولا ببديع البديع".[٧٩]

وإذا ما تساءلنا عن المنزلة التي احتلها بديع الزمان والصابىء في الأدب الأندلسي، وعن السر الذي من أجله قصرت المفاضلة على هذين الأديبين دون غيرهما، وجدنا أن البديع والصابىء قد احتلا منزلة رفيعة عند أدباء الأندلس بمن فيهم أولئك الذين أعلنوا تفوقهم على عدد من أدباء المشرق وعدم تبعيتهم لأحد في طريقة الكتابة، فأبو عامر الذي أعلن في رسالته التوابع والزوابع عن تفوقه على عدد من أدباء المشرق بمن فيهم بديع الزمان الهمذاني[٨٠] يقول في رسالة يتحدث فيها عن خصمه ابن الافليلي، واصفاً إياه بالجهل والدعاوى العريضة: "وهو مع ذلك كله يسمينا الهمج الهامج، ويسمى البديع والصابىء وشمس المعالي العضاريط"[٨١] فأن يقرن ابن شهيد البديع والصابىء إلى نفسه في هذا السياق دليل على أنه يرى أنهما يمثلان قمة الكتابة الفنية.[٨٢] وقد اشتهرت بعض رسائل البديع في الأندلس حتى اتخذها بعض أدبائه ميداناً للمعارضة، فقد كتب بديع الزمان رسالة أجاب بها والياً عزل عن ولايته، وكان هذا الوالي قد كتب بعد عزله رسالة إلى بديع الزمان يطلب مصافاته ويخطب وده، فكتب إليه البديع

رسالة تقطر سخرية وهجاء، وقد اشتهرت هذه الرسالة كثيراً وعارضها عدد من الأدباء من بينهم الأديب الأندلسي أبو المغيرة بن حزم".[٨٣]

كما أن الوزير الكاتب أبا مروان عبد الملك بن شماخ قد عارض بديع الزمان برسالة سار فيها على طريقته "وضربها على قالب سبيكته".[٨٤] ويضاف إلى هذا أن ابن بسام عندما تحدث في مقدمة الذخيرة عن فخره بأدباء بلده وعن تفوقهم في النثر لم يختر من يباهيهم بهم إلا البديع والصابىء" نثر لو رآه البديع لنسى اسمه أو اجتلاه ابن هلال لولاه حكمه".[٨٥]

هذا فيما يخص الترسل، أما المقامات فإن شهرة البديع فيها لا يختلف فيها اثنان، فهو مخترع هذا الفن والسابق إليه، وإذا كانت شهرة الحريري قد طغت على شهرته في الأندلس نتيجة لتلمذة بعض الأندلسيين على الحريري في المشرق، وروايتهم لمقاماته، وقيام بعضهم بشرحها،[٨٦] فإن هذا لا يلغي الأثر الكبير الذي أحدثته مقامات البديع في المغرب. كما أن كل دارس لمقامات الحريري لابد أن يعلم عن سبق البديع إلى هذا الفن، لأن الحريري قد اعترف بذلك في مقدمة مقاماته.[٨٧] وممن تأثر بمقامات البديع من أهل المغرب ابن شرف القيرواني فقد قال في مقدمة رسائل الانتقاد: "هذه أحاديث صنعتها مختلفة الأنواع، مؤتلفة في الأسماع... عزوتها إلى أبي الريان الصلت بن السكن من سلامان، وكان شيخاً هماً في اللسان، وبدراً تماً في البيان... ووقع تعريض عليه من بث هذه الأحاديث ما رأيت الأوائل قد وضعته في كتاب كليلة ودمنة... وقد نحا بذا النحو سهل بن هارون الكاتب... وزور أيضاً بديع الزمان الحافظ الهمذاني، وهو الأستاذ أبو الفضل أحمد بن حسين مقامات كان ينشئها بديها في أواخر مجالسه، وينسبها إلى راوية له يسميه عيسى ابن هشام، وزعم أنه حدثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الإسكندري... فأقمت من هذا النحو عشرين حديثاً أرجو

أن يتبين فضلها، ولا تقصر عما قبلها"[٨٨] ما أنه يبدو أن الذي أوحى إلى ابن شهيد في رسالة التوابع والزوابع بالرحلة" في أرض الجن ووديانها إنما هو بديع الزمان وما قرأه في مقامته الإبليسية عن لقاء عيسى بن هشام لإبليس في واد من وديان الجن وتحاورهما وإنشاد إبليس له أشعاراً جاهلية، ثم عرض عليه أن ينشده من شعره فأنشده إبليس قصيدة لجرير، وعجب عيسى من انتحاله قصيدة جرير، ولم يلبث إبليس أن قال له: ما أحد من الشعراء إلا ومعه معين منا، وأنا أمليت على جرير هذه القصيدة، وغاب عنه، وكأنما ابتلعته الأرض"[٨٩] وقد قارن الدكتور شوقي ضيف بين مقامات البديع، ورسالة التوابع والزوابع مقارنة تقنع القارىء بتأثر ابن شهيد بمقامات البديع.[٩٠]

من هذا الذي أوردناه يبدو واضحاً أن الصابىء والبديع كانا يحتلان منزلة رفيعة لدى أدباء الأندلس مثلما كانا يحتلان منزلة رفيعة لدى أدباء المشرق، وليس غريباً أن يتأثرالأندلسيون بهما، وأن يقارنوا بينهما، فالأندلس كانت جزءاً من الأمة العربية تحس إحساسها وتفكر تفكيرها، وبسبب كونها واقعة في أقصى الطرف الغربي من الأمة الإسلامية، ومحاطة بجيران يتربصون بها وجدناها تعلن بصوت مسموع عن تعلقها بالمشرق وميلها إليه، فقد كان المشرق يمثل، بالنسبة إليها، أرض الأجداد، وموطن العربية الأول، ومنبع الرسالة،)[٩١] أخيراً العمق الجغرافي الذي كانت تأمل أن تجد فيه عوناً لها ونصيراً.

الهوامش

١ ـ أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، الطبعة الثانية، ١٣٧٥/١٩٥٦) ج٢، ص٢٤٦.

٢ ـ ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم الأدباء (القاهرة، مطبوعات دار المأمون، ١٣٥٥/١٩٣٦) ج٦، ص٣٠٦.

٣ ـ المصدر نفسه، ج٢، ص٦٢.

٤ ـ نقحه وعلق حواشيه شكيب أرسلان، وقد طبع في المطبعة العثمانية في بعبدا بلبنان سنة ١٨٩٨.

٥ ـ انظر في ذلك: يتيمة الدهر ج٢، ص٢٥٤، معجم الأدباء، ج٢، ص٩٤. محمد بن إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق رضا ـ تجدد (طهران، ١٣٩١/١٩٧١) ص١٤٩. جمال الدين علي بن يوسف القفطي، كتاب أخبار العلماء بأخبار الحكماء، (بيروت، دار الآثار للطباعة والنشر والتوزيع، بلا تاريخ) ص٥٤. أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابىء، رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، تقديم وتحقيق، محمد الهدلق، منشورة ضمن كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٠/١٩٩٠) ج٢، ص٥٨٢.

٦ ـ انظر في ترجمته وأخباره: يتيمة الدهر، ج٤، وص٢٥٦ ـ ٣٠١، معجم الأدباء ج٢، ص١٦١ ـ ٢٠٢.

٧ ـ ولد الصابىء في عام ٣١٣هـ وتوفي عام ٣٨٤هـ، وولد بديع الزمان في حوالي سنة ٣٥٨هـ وتوفي عام ٣٩٨هـ. انظر في ذلك أخبار العلماء، ص٥٥، أحمد بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عباس (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٨) ج١، ص ص٥٣، ١٢٧ ـ ١٢٩.

٨ ـ ترجم له الفتح بن خاقان في العقيان ووصفه بالوزير الكاتب، كما ترجم له ابن سعيد المغربي في المغرب ووصفه بالأمير، وكانت أسرته تتوارث حكم حصن البونت قرب بلنسية، وكان أبو محمد آخر من حكم هذا الحصن من بني القاسم حيث أخذه منه أمير المسلمين يوسف بن تاشفين سنة ٤٥٨. وقد خيره أمير المسلمين أن يقيم في أي بلاد المغرب شاء فاختار الإقامة بمدينة "سلا" التي كان يسكن بها عدد من بني القاسم. ولما سكن "سلا" انقطع عنه عدد من أصدقائه ومن بينهم قاضي سلا أبو العباس بن عشرة وذلك خوفاً من أمير المسلمين. وقد وصف معاصره الفتح بن خاقان الفترة الأخيرة من حياته فقال: " وهو اليوم قد انقبض عن أنواع الناس وأجناسهم، وأستوحش من إيناسهم، وأنس بنتائج أفكاره، وهام بعيون العلم وأبكاره، وكلف بفنونه، وتصرف من سهوله إلى حزونه، ونبذ الدنيا نبذ النواة، وانتبذ من ملابسة الغواة، وصرف وجهه تجاه البر والتقوى... " وقد أورد نماذج من نثره وشعره، ومن بين ما أورده رسالة كتبها إلى الفتح بن خاقان جواباً على رسالة بعثها إليه الفتح.

انظر في ترجمته وأخباره: الفتح بن خاقان، قلائد العقيان في محاسن الأعيان، نسخة مصورة عن طبعة باريس، قدم له ووضع فهارسه محمد العنابي (تونس، المكتبة العتيقة، بلا تاريخ) ص ص ١٤٤ ــ ١٥٠، ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف. (القاهرة، دار المعارف، الطبقة الثانية، بلا تاريخ) ج٣، ص ص ٣٩٦ ـ ٣٩٨. د. محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، (مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية ١٤٠١/١٩٨١) ص ص ٣٣٨ ـ ٣٣٩ وقد اعتمدت في هذه الدراسة على نص الرسالة التي أوردها الدكتور محمد رضوان الداية في كتابه هذا، وسنرمز له فيما يأتي من إحالات بـ "تاريخ النقد".

٩ ـ تاريخ النقد، ص ٣٤٠. فايز عبدالنبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، (عمان، دار البشير، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م) ص ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨.

١٠ ـ عبدالله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، (القاهرة، دار المعارف ١٩٦٦) ج١، ص ص ٢١٦ ـ ٢١٩. وانظر: محمد المدلق، "قصة نقد أم جندب لامرىء القيس وعلقمة الفحل" مجلة جامعة الملك سعود، مج ٢، الآداب (١) (١٤١٠هـ/١٩٩٠م) ص ص ٤ ـ ١١.

١١ ـ تاريخ النقد، ص٣٤٠.

١٢ ـ المرجع نفسه وكذا الصفحة. أدب الرسائل في الأندلس، ص٢٢٨.

١٣ ـ تاريخ النقد، ص٣٤٠.

١٤ ـ المرجع نفسه وكذا الصفحة. أدب الرسائل في الأندلس، ص٢٢٨.

١٥ ـ تاريخ النقد، ص٣٤٠.

١٦ ـ المرجع نفسه وكذا الصفحة، أدب الرسائل في الأندلس، ص٢٢٨.

١٧ ـ تاريخ النقد، ص٣٤٠.

١٨ ـ المرجع نفسه وكذا الصفحة.

١٩ ـ المرجع نفسه وكذا الصفحة.

٢٠ ـ من اشهر كتاب الترسل في الأندلس وصفه ابن سعيد بأنه رئيس كتاب الأندلس، وافتخر به الشقندي علي بن المعلم الطنجي حيث قال في مفاخرته بالأندلس على بر العدوة: "وهل لكم في بلاغة النثر كالفتح بن عبيدالله الذي إن مدح رفع وإن ذم وضع، وقد ظهر له من ذلك في كتاب "القلائد" ما هو أعدل شاهد، ومثل ابن أبي الخصال في ترسيله"، وقد أفاض كتاب التراجم في الثناء على كتابته وموهبته. كتب ابن أبي الخصال لعلي بن يوسف بن تاشفين عندما كان والياً على قرطبة، ثم كتب لأبي يحيي بن محمد بن الحاج، وقد مات مقتولاً بقرطبة سنة ٥٤٠هـ . ألف ابن أبي الخصال كتباً لم تصل إلينا من بينها كتاب " سراج الأدباء" احتذى فيه حذو أبي علي القالي في كتاب النوادر، والحصري في زهر الآداب، وله رسالة عنوانها: لمحة البارق وقذف المارق، رد فيها على رسالة ابن غرسية التي فضل العجم على العرب، وله كتاب عنوانه: ظل الغمامة وطوق الحمامة في مناقب من خصه رسول الله صلى الله عليه وسلم بالكرامة.

أما رسائل ابن أبي الخصال فقد وصلت إلينا، وقد حققها الدكتور محمد رضوان الداية، ونشرتها دار الفكر بدمشق عام ١٤٠٨هـ/١٩٨٧/ والرسالة موضوع البحث تشغل الصفحات ١٣٩ ــ ١٥٦، وسنرمز لهذا المصدر فيما يأتي من إحالات بـ " رسائل". انظر في ترجمة ابن أبي الخصال وأخباره: قلائد العقيان، ص ص ١٩٩ ـ ٢٠٦، أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب، تحقيق د. إحسان عباس (بيروت، دار صادر، بلا تاريخ) ج٣، ص ص١٨٤،١٩٣. علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية ١٣٩٩هـ/١٩٧٩) القسم الثالث، مج٢، ص ص ٧٨٦ ــ ٨٠٩، العماد الأصفهاني الكاتب، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق، آذارتاش آذارنوش نقحه وزاد عليه، محمد العروسي المطوي، الجيلاني ابن الحاج يحيي، ومحمد المرزوقي (تونس، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٨٦) مج٣، ص ص٤٤٩ ـ ٤٥٩، ومقدمة الدكتور محمد رضوان الداية لرسائل ابن أبي الخصال ص ص ٧ ــ ١٦. وأدب

الرسائل في الأندلس، ص ص ٢٢٩ - ٢٣٢، وانظر أيضاً: د. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات: الأندلس، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٩م) ص ص ٤٠٩ - ٤١٣، ٤٣٠، ٤٦٧.

٢١ - رسائل ابن أبي الخصال، ص ص١٤٠ - ١٤١.

٢٢ - المصدر نفسه، ص ص١٤١ - ١٤٢، تاريخ النقد، ص٣٤١.

٢٣ - رسائل، ص١٤٢.

٢٤ - المصدر نفسه، ص١٤٣.

٢٥ - المصدر نفسه، ص ص١٤٣ - ١٤٥.

٢٦ - المصدر نفسه، ص١٤٥.

٢٧ - المصدر نفسه، ص ص١٤٦ - ١٤٧.

٢٨ - معجم الأدباء، ج٢،ص ص٢١، ٢٩، ٣٠ - ٣١، ٥٨ ــ ٦١،٦٢. يتيمة الدهر، ج٢، ص ٢٤٢، ٢٤٤ - ٢٤٥.

٢٩ - رسائل، ص١٤٩.

٣٠ - المصدر نفسه، ص١٤٧، تاريخ النقد، ص ص٣٤٢ - ٣٤٣.

٣١ - رسائل، ص١٤٧.

٣٢ - المصدر نفسه، ص ص١٤٩ - ١٥٠، تاريخ النقد،ص٣٤٣.

٣٣ - رسائل، ص ص١٤٧ - ١٤٨.

٣٤ - المصدر نفسه، ص١٤٨.

٣٥ - المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣٦ - انظر أحمد بن الحسين الهمذاني المعروف ببديع الزمان، رسائل بديع الزمان الهمذاني، مطبوعة على حاشية كتاب خزانة الأدب لابن حجة الحموي، نسخة مصورة عن طبعة المطبعة الخيرية بمصر عام ١٣٠٤هـ، (بيروت، دار القاموس الحديث، بلا تاريخ)، ص٦٣. والشعبذة من شعبذ بمعنى مهر في الاحتيال، وأرى الشيء على غير حقيقة معتمداً على خداع الحواس، وتأتي بمعنى زين الباطل لا يهام أنه حق. انظر المعجم الوسيط مادة "شعبذ".

٣٧ - رسائل، ص ص١٤٩ - ١٥٠.

٣٨ - المصدر نفسه، ص١٥١.

٣٩ - المصدر نفسه، والصفحة نفسها، وانظر: يتيمة الدهر، ج٢،ص ص٢٤٦ ــ ٢٤٧. أدب الرسائل في الأندلس، ص٢٣١.

٤٠ - رسائل، ص١٥١.

٤١ - المصدر نفسه، ص ص١٥١ - ١٥٢، تاريخ النقد، ص ص ٣٤٣ - ٣٤٤.

٤٢ - رسائل، ص١٥٢.

٤٣ - المصدر نفسه، ص١٥٣، أدب الرسائل في الأندلس، ص ص٢٣١ - ٢٣٢.

٤٤ - رسائل، ص١٥٤.

٤٥ - تاريخ النقد، ص ص٣٤٠ - ٣٤٥.

٤٦ - رسائل، ص ص١٥٤ - ١٥٥.

٤٧ - المصدر نفسه، ص١٥٥، وقارن مع يتيمة الدهر، ج٢ ص ٢٤٢.

٤٨ - رسائل، ص١٥٥، يتيمة الدهر، ج١،ص ص١٣٩ - ١٤٣.

٤٩ - رسائل، ص١٥٥، يتيمة الدهر، ج١،ص ص١٣٩ - ١٤٣.

٥٠ - رسائل، ص١٥٥، معجم الأدباء، ج٢، ص٦٨.

٥١ - رسائل، ص١٥٥. وغريب أن يشبه الفقيه ابن أبي الخصال الصابيء بالصحابي، والبديع بالتابعي.

٥٢ - المصدر نفسه، ص ص١٥٥ - ١٥٦ ونص كلامه في الرسالة: " وأني - أعزك الله - وإن أومأت إلى خلافك، لمن أصفيائك وأحلافك، لكن يستدعي الرفق فيسمح بما فوق القدر، ويسترعى الحق فيرد الماء إلى الجدر" وقد كانت بين ابن أبي الخصال وأبي محمد بن القاسم علاقة طيبة، فعندما استولى يوسف بن تاشفين على حصن البونت من أبي محمد بن القاسم عزاه كثيراً من المشاهير عن فقده لإمارته، وكان ابن أبي الخصال من بين من كتب إليه مسلياً، وقد أورد الفتح بن خاقان هذه الرسالة في ترجمته لابن أبي الخصال. انظر: قلائد العقيان، ص ٢٠٣ - ٢٠٤، رسائل، ص ص٦٢٣ - ٦٢٥. والفقرة الأخيرة التي ختم بها ابن أبي الخصال رسالته وهي قوله: " ولكن يستدعي الرفق فيسمح بما فوق القدر... إلخ" تشير إلى حديث أورده البخاري في صحيحه وهو " أن رجلاً من الأنصار خاصم الزبير عند النبي صلى الله عليه وسلم في شراج الحرة التي يسقون بها النخل فقال الأنصاري: سرح الماء يمر، فأبى عليه فاختصما عند النبي صلى الله عليه وسلم فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم للزبير: اسق يازبير ثم أرسل الماء إلى جارك، فغضب الأنصاري فقال: إن كان ابن عمتك، فتلون وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ثم قال: اسق يازبير ثم احبس الماء حتى يرجع إلى الجدر"

انظر: محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري (استانبول، المكتبة الإسلامية، ١٩٧٩) ج٣، ص٧٦.

٥٣ - أبو القاسم محمد بن عبدالغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية (بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦) ص ص٩٦ - ٩٧.

٥٤ - المصدر نفسه، ص ص٩٧ - ٩٨.

٥٥ - المصدر نفسه، ص٩٨.

٥٦ - المصدر نفسه، ص ص١١٤ - ١١٥.

٥٧ - أبو حيان التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين (بيروت، دار مكتبة الحياة، بلا تاريخ) ج١، ص ص٦٧ - ٦٨.

٥٨ - زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، (القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بلا تاريخ) ج٢، ص٣٦٦.

٥٩ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٦٥) ص٢٤٠.

٦٠ - المرجع نفسه، ص ص٢٤١ - ٢٤٢.

٦١ - مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، (بيروت، عالم الكتب. الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣) ص٢٦٥.

٦٢ - المرجع نفسه، ص٢٦٦.

٦٣ - المرجع نفسه، ص ص٢٦٧ - ٢٦٨.

٦٤ - رسائل بديع الزمان الهمذاني، ص ص٦١ - ٦٢.

٦٥ - المصدر نفسه، ص٦٣.

٦٦ - المصدر نفسه وكذا الصفحة.

٦٧ - رسائل، ص ص١٤٧، ١٥٢.

٦٨ - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م) ج١، ص ص٤، ١٢، ١٨، ٤٢٤ - ٤٢٥. القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي (القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٦) ص ص٣٣ - ٣٤.

٦٩ - رسائل بديع الزمان الهمذاني، ص٦٣.

٧٠ - يتيمة الدهر، ج٢، ص٢٤٧، معجم الأدباء، ج٢، ص٥٢.

٧١ - معجم الأدباء، ج٢، ص ص٥٩، ٦٠ - ٦٢.

٧٢ - رسائل بديع الزمان الهمذاني، ص ص٤٨، ٥٢ - ٥٣، ٥٥ - ٥٦، ٥٨، ٥٩ - ٦٣، ٦٤ - ٦٥.

٧٣ - رسائل، ص١٤٩.

٧٤ - لقد قال الحريري في مقدمة مقاماته: "هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات، وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامه ولو أوتي بلاغة قدامة لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسرى ذلك المسرى إلا بدلالته انظر: القاسم بن علي الحريري، المقامات الأدبية، (القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثالثة، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠) ص٦.

٧٥ - رسائل، ص ص٤٢٠ - ٤٤٩. ومن مظاهر هذا التقليد أنه قد جعل بطلي مقامته يحملان اسمي بطلي مقامات الحريري: الحارث بن همام، وأبو زيد السروجي،انظر: الرسائل، ص ص٤٢٠، ٤٢٤ ٤٢٦، ٤٣٥، ٤٤٨, وانظر أيضاً: إحسان عباس، تاريخ الأندلس: عصر الطوائف والمرابطين (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨م)، ص ص٢٨٥ - ٢٨٦، ٣١٦ - ٣١٧.

٧٦ - تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص ص٤١٠ - ٤١١.

٧٧ - انظر الرسالة في نفح الطيب، ج٣، ص ص١٥٨ - ١٧٩، وانظر تذييل ابن سعيد على رسالة ابن حزم في المصدر نفسه ص ص١٧٩ - ١٨٦.

٧٨ - الذخيرة، القسم الأول، ج١، ص ص١١ - ١٢.

٧٩ - المصدر نفسه، ص ص٣٧٢ - ٣٧٣:وأنظر، مصطفىعليان عبدالرحيم، تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري، (بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٠٤ هـ/١٩٨٤م) ص ص٨٦ - ٨٧، ٣٠١.

٨٠ - الذخيرة ، القسم الأول، ج١،ص ص٢٦٨ - ٢٧٠، ٢٧٦ - ٢٧٨.

٨١ - المصدر نفسه، ص٢٤٢.

٨٢ - علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس "مضامينه وأشكاله"، (بيروت دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م) ج٢، ص٥٦٤.

٨٣ - انظر الرسالة في: رسائل بديع الزمان الهمذاني، ص ص٦٩ - ٧٢ وانظر أيضاً: الذخيرة، القسم الأول، ج١، ص١٤٠. النثر الفني في القرن الرابع، ج٢، ص ص ٤٣٣ - ٤٣٤. تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين ص٣٠٣. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الخامسة ١٩٧٨)، ص ص٣٢٩، ٣٣٣، ٣٣٧، ٣٣٨.

٨٤ - الذخيرة، القسم الأول، ج٢،ص٨٤٠. النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، ج٢، ص ص٥٦٤ - ٥٦٥.

٨٥ - الذخيرة، القسم الأول، ج١، ص١١.

٨٦ - تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، ص ص٣٠٣ - ٣٠٥.

٨٧ - انظر الهامش رقم ٧٤ وانظر: إحكام صنعة الكلام، ص ص١٢٠، ١٩٨، ٢٠٨. النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، ج٢،ص ص٥٦٣ - ٥٦٥.

٨٨ - محمد بن أحمد بن شرف القيرواني، رسائل الانتقاد، تحقيق، حسن حسني عبدالوهاب (بيروت، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م) ص ص١٩ - ٢١.

٨٩ - تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات: الأندلس، ص٤٥٧.

٩٠ ـ المرجع نفسه، ص ص٤٥٧ ـ ٤٥٨. الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص ص٣٢٢ ـ ٣٢٣. شوقي ضيف، المقامة (القاهرة، دار المعارف، الطبعة الخامسة ١٩٨٠)، ص ص٣٠ ـ ٣١. انظر أيضاً: الشاذلي بو يحيى، ابن شهيد الأندلسي، (تونس، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع، ١٩٩٣) ص ص١٨٩، ٢١٢، ٢١٤ ـ ٢١٥. وقارن مع: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، ج٢، ص ص٥٦٣ ـ ٥٦٤.

٩١ ـ النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس، ج٢، ص٦٨٨.



وقفة مع كتاب

"مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي"

ماجـــــدة حمـــــود

مازالت الترجمة إحدى الوسائل التي نفتح بوساطتها نوافذنا على النقد الغربي وإن كنا نلاحظ اليوم ندرة الجهود المبذلة في هذا المجال، لما تحتاجه من جهد ورعاية من المؤسسات من جهد ورعاية من المؤسسات الثقافية العامة والخاصة، لذلك لابد أن نحييّ د. غسان السيد ود. وائل بركات لترجمتهما هذا الكتاب عن الفرنسية "مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي"، فقد بذلا في سبيله كل ما يستطيعان من جهد ومال (طُبع على نفقتهما الخاصة) ليقدما لنا التيارات الكبرى للنقد المعاصر: "التيار التكويني"، "التحليل النفسي"، "الموضوعاتي"، "الاجتماعي"، "اللغوي".

ولعل من ميزة هذا الكتاب توزع فصوله على عدة كتاب، فأسند كل فصل إلى باحث متخصص في تيار نقدي معين، وبذلك قدم لنا أهم الأفكار النقدية التي شاعت في فرنسا وأهم أعلام النقد أيضاً.

وقد أبرزت لنا المقدمة ضرورة العمل النقدي بالنسبة إلى العمل الأدبي فهو بحاجة إلى التعليق والتوضيح كحاجته إلى التقدير والحكم، ولكن الخطورة تكمن حين يكتفي الفعل النقدي بنفسه ويعزل نفسه عن الأدب أو حين يكون قراءة انفعالية للأدب أو علمية له فقط.

ونظرا لازدهار العلوم الإنسانية اليوم (علم التاريخ، علم النفس، علم اللغة، علم الاجتماع،.....) باتت استفادة النقاد أمراً مألوفاً، فقد مست هذه العلوم الإنسان والفن والنقد معاً، وقد قدم لنا الكتاب مناهج مألوفة في نقدنا العربي وغير مألوفة:

١ ـ النقد الاجتماعي: "بيير باربيريس"

تبحث القراءة النقدية الاجتماعية عن غاية ثورية وتقدمية، وتحاول أيضاً أن تكتشف المآزق والتناقضات التي يصرح عنها النص بقوة أكبر من الأنظمة الأيديولوجية، فبدت وظيفة الكتابة في كونها وسيلة للإكتشاف والتعبير عن التأريخ الاجتماعي بوصفه حقلاً لمشاكل متكررة ومتجددة للحياة وللشرط الإنساني، وبيّن لنا الناقد (بربيريس) أن الماركسية لم تكن تفسيراً فقط بل كانت سياسة من أجل الأدب، فقد سعت إلى إبراز أدب آخر من أجل جمهور جديد غير الجمهور البرجوازي والمدني.

إن النص الأدبي أحد الأجزء الأساسية لمعرفة الواقع "ومن المدهش كثيراً اليوم أن مؤرخي التاريخ الجديد لم يأخذوا ذلك في الحسبان إلا قليلاً من أجل استبدال الخطاب التاريخي القديم بتاريخ أكثر مناسبة. هذا هو دون شك وجه آخر "للذة النص" التي نكشف ونؤسس القيمة الإدراكية من خلالها قدر المستطاع[1]".

ويوضح لنا الناقد أن كل قارىء هو "أنا" جاءت من صلات القربى والرمزية التي تحدده أيضاً، وتفتح لنا فضاءت دائماً من البحث والتفسير، فتتشابك سلسلتا "الأنا التاريخية" والتاريخ المعيش من الأنا مع اللغة بوصفها تأملاً دائماً، لذلك يوجد في النص قوى معرفية وتوضيحية جاهزة للعمل مع قوى بحث وإبداع الاستيهام والتطورات الجماعية الكبيرة التي تتواجد في مستوى الرموز.

وهكذا تكون الطريدة الأولى للنقد الاجتماعي الأدب الذي يسعى إلى منافسة الأحوال المدنية (بلزاك) والذي يتناول بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، رمزية الوقائع التاريخية والاجتماعية والسياسية.

ويرفض بربيريس أن نطبق قوالب جامدة أو قواعد ثابتة في القراءة النقدية الاجتماعية، لأنها لا يمكن أن تعبر عن كل شيء حول المجتمعات، وحول الفعاليات والنتاجات الثقافية والأدبية خاصة وذلك لأسباب ثلاثة:

ـ أصبحت الوثائق النظرية، اليوم،، قديمة، لا تتضمن كل مفاتيح الواقع الذي يبدو أكثر غنى وأكثر تعقيداً، إذ لم يقل مونتسكيو ولا ماركس كل شيء حول المجتمعات وحول التاريخ.

ـ وقد تشكل نقد اجتماعي جديد من داخل النصوص نفسها ومن داخل الأفكار التي أفرزتها.

ـ أخيراً فإن كل قراءة هي إبداع وبحث تؤدي في مستواها الحقيقي إلى الاغتناء وتطور الوعي الاجتماعي والتاريخي، كما تطور الكتابة والإبداع.

وبيّن لنا أن أحد أهم محاذير هذا النقد، والذي سماه مصيبة عقلية، ان يُختزل النص الأدبي إلى مجرد ملحق لنوع آخر من المعرفة، لأننا نجد فيه أرضاً طوباوية مجهولة إلى جانب التاريخ والاجتماع والسياسة.

٢ ـ النقد النفسي: "مارسيل ماريني"

يرى فرويد تفوق المبدعين على علماء النفس، بل هم أساتذة لهم في معرفة النفس البشرية، لأنهم ينهلون من منابع لم يضعها العلماء في متناولهم، لذلك استنجد فرويد بالأدب ليبلور نظريته (أوديب ملكاً لسرفوكليس، هاملت لشكسبير، روايات دوستفسكي).

إن "النقد الأدبي النفسي نقد تفسيري، فالكاتب كالحرفي ينسج نصه في صور مرئية وإرادية، ولكن الحبكة ترسم أيضاً صوراً لا مرئية ولا إرادية صورة متخفية وراء تصالب الخيوط...... والنص المنتهي ظاهرياً هو عند القراءة مكان للتحولات اللانهائية[٢]".

إذاً يعد كل خطاب بمثابة اللغز بالنسبة إلى المحلل، لذلك يتأمل تطوراته ودلالاته الشعورية واللاشعورية، وبذلك يمكن مقارنة التحليل النفسي بعمل المخبر، إذ يتم جمع الدلائل المجهولة وغير الملحوظة أو المهملة ثم تنظيمها لإيجاد حل لها مقنع وفاعل في الوقت نفسه.

وفي الحالتين، يمكن لكل شيء أن يكون علامة (حركة، كلمة، صوت، الاتفاقات والاختلاف في روايات مختلفة حول حادثة واحدة، حذف، استطردات، نفي يرمز إلى الاعتراف...... إلخ).

ولكن ما الذي يميز العمل الأدبي عن رواية المريض؟

إنه التألق الواضح الذي يميز العمل الأدبي، فيكون له على قرائه تأثيرات تطهيرية ومعرفة ذاتية، بالإضافة إلى "مكافأة اللذة" أي العنصر الجمالي الذي يتجنب المواجهة المباشرة مع الحقيقة، إجمالاً عندما يقول فلوبير "إن مدام بوفاري هي أنا" فإنه يشير إلى تعقيد الاسقاطات التحويرية والتطابقات المسهمة في التشكيل الجمالي.

ويستشهد الناقد بقول أندريه غرين "هل من الممكن قطع الصلة بين الإنسان وإبداعه؟ من أين يستمد هذا الإبداع قواه إذا لم يكن يستمده من قوى المبدع؟

توضح مفاهيم اللاشعور والصراع النفسي بشكل مختلف أصل الفرد وتاريخه ونشاطه المبدع، والعمل الأدبي[٣]".

ولكن مما أساء إلى النقد النفسي استسهاله من قبل المحللين والنقاد إذ نجدهم يطبقونه على شكل قوالب جاهزة، مع أننا بحاجة إلى قراءة متأنية للنص الأدبي وفهم لخصوصية إبداعه يتجاوز الوصفات الجاهزة.

وقد حدد لنا الناقد "ماريني" بعض مشاكل المنهج النفسي كتنوع نظريات التحليل النفسي تبعاً للمدارس (فرويدية، يونغية، كلينية، لاكانية....) وبالتالي تنوع الأهداف المعلنة.

إن الدراسات النفسية متنوعة تنوعاً لا نهائياً حسب الأزمنة والأمكنة والأجناس، بل يمكننا القول إنها متنوعة حسب كل إنسان وكل نص أدبي. لذلك نستطيع أن نستفيد من المنهج النفسي حين لا نأخذ نتائجه أو مدارسه كعقيدة صارمة.

وقد وجدنا في هذا الكتاب النقد النفسي عن "شارل مورون" والتوجهات الجديدة فيه لدى "جان بيلمان ـ نويل" و"جوليا كريستينا".

٣ ـ نقد النص: "جيزيل فالنسي"

تنظر البنيوية، أي نقد النص، إلى العمل الأدبي على أنه نظام إشارات قبل كل شيء، ويعد شكل العمل الأدبي منطلقها الأساسي، فهي تحلله دون الاهتمام بنوايا المؤلف وحياته أو الاهتمام بعلاقته بقيم عصره، لذلك يقول "جاكبسون" "مادة العلم الأدبي ليست في الأدب وإنما في الأدبية" أي فيما يصنع من عمل ما عملاً أدبيا، وقد تم استبعاد التاريخ بحجة تكرار التفكير القديم "وسط تاريخي انتهى"، في حين نجد الفعل الأدبي الذي أنتج فيه مازال باقياً، ليس فقط كواحد من مخلفاته، وإنما كطريقة تحفظ كل دلالاتها خارج نطاق علاقتها بهذا التاريخ.

ثمة ثلاث توجهات للأبحاث الشكلانية:

١ ـ التحليل البنيوي للمسرودات:

تأثر هذا التحليل بأبحاث "بروب" حول الحكاية الساحرة: فالعبارة الفلكلورية من التراث الشفوي خضعت لقوانين تحدد نظام المسرود، وتقع هذه الحكاية بين الأسطورة والقصيدة الملحمية وتتطور فيها الأشكال والمضامين معاً.

يحدد "بروب" إحدى وثلاثين وظيفة أساسية للحكاية، وتستطيع الشخصيات التي تقوم بهذه الوظائف أن تأخذ على عاتقها مجموعة من الأدوار، إن الوظيفة هي التي تحدد ملاءمة تقطيع الأحداث، وبذلك يكون لفصل ما وظيفة "الفراق" ولآخر "الزواج" أو "التعارف".

كل حكاية تخرج بعضاً من هذه الفصول المرتبطة بنتيجة الوظائف السردية وبقائمة الأدوار دون أن تنفذها جميعاً، وهنا يكمن المبدأ البنيوي أيضاً، إذ لا تظهر كل الوظائف في حكاية، لكن تلك التي تظهر منها الوظائف الفاعلة) تحترم النظام الكلي لتبويبها، تصبح الحكاية أشكالاً

متنوعة لنظام تحتي ذات بنية متقابلة (المنع/الخرق) يؤكد بشكل ما التطور السردي.

وقد انتقد بروب لإهماله الشكل لصالح المضمون، لكنه قدم في الحقيقة شكل المضمون من خلال عرضه للتسلسل التركيبي للوظائف وخاصة بتحميله مجموع الحكايات على نموذج لم يتحقق أبدا(٤).

٢ ـ يرى جاكبسون أن كثيراً من المعطيات الشعرية لا تعود فقط إلى علم اللغة ولكن إلى نظرية الرموز بمجملها أي إلى علم الدلالة (العلامية).

إذاً تقوم الوظيفة الشعرية على مبدأ التكافؤ بين محور الانتقاء ومحور التركيب وتهتم الشعرية باصطلاحية الرمز وبيانية الدال من خلال طرح ضرورة الرمز ووضوح العلاقة بين الدال والمدلول.

٣ ـ النص الجمعي (تحول البلاغة):

تحولت البلاغة من نظرية للإتصال والبرهنة إلى الشعرية في وقتنا الحالي، إلى الاهتمام بجمالية الشعر، لذلك أصبحت البلاغة تحليلاً منظماً ومتطوراً للاهتمامات التعبيرية المفتوحة من خلال الاستعارات والصور في الخطاب.

وقد شغل "رولان بارت" دوراً ريادياً في فهم النص وكتابته: بين البلاغة، التي هي إحصاء لأشكال موجودة، والأسلوب، إذ حيث يستخدم الفرد ذاتيته توجد الكتابة الإبداعية، التي هي فعل حر، يقول "يمكنني دون شك أن أختار الآن هذه الكتابة أو تلك وبذلك أؤكد حريتي".

"والكتابة هي ذلك الاتفاق بين حرية وذكرى لذلك سعى إلى "لذة النص" خارج نطاق التقاليد والقواعد التي أملاها الموروث...... وإذا كانت اللذة تفرض نفسها على القراءة النفسانية والإنطباعية للحوار بين الكاتب والقارىء فذلك لأن اللذة تكون في النص ولا تقتضي علاقة بين الأفراد.

أما باختين فقد توقف عند الأصوات السردية المتعددة، فالعمل الأدبي لديه حوار يتبلور على شكل حوار داخلي "كل منطوق مصمم بفعل

المتكلم" ولكن الخطابات الأكثر حميمية هي بوجه أو بآخر حوارية: تقطعها تخمينات متكلم مفترض وقارىء محتمل(٥)".

وبفضل تعدد الأصوات، التي تتمثل في الأسلوب غير المباشر الحر، نسمع في صوت السارد أصداء أخرى، والتخييل هو الطريقة المثلى لاستقبال الأفكار والخطابات المنقولة بطريقة المحاكاة.

٤ ـ النقد الموضوعاتي: دانييل بيرجيز:

يعد النقد الموضوعاتي وليد الرومنتية من وجهة نظر أيديولوجية، وإن كانت العودة إلى "الموضوعات" في الدراسات الأدبية أقدم من ذلك.

إن أحد المفاهيم الرئيسية لهذا النقد هو مفهوم العلاقة، إذ تتكون الأنا من خلال علاقتها بنفسها، وتتجدد انطلاقاً من علاقتها بمحيطها.

يحاول النقد الموضوعاتي غالباً دراسة كيفية إعادة التوازن النفسي من قبل العمل الأدبي، حيث تمتص التناقضات لحسن الحظ.

وقد بدا هدفه البحث في الأعمال لكشف التجانس الخفي والتقاربات السرية بين عناصرها المتناثرة، يريد هذا المشروع النقدي أن يكون شاملاً في غاياته كما في مناهجه، لأنه يحاول أن يقدم تجربة "متحققة في العمل الأدبي.

وقد انعكس هذا الطموح باختيار موضوعات معينة للتحليل، كمسألة الأنا ووحدتها لذلك ليس غريباً أن يلتقي المشروع الموضوعاتي مع "النقد الذاتي" الذي يمثله خاصة "سانت بوف" في القرن التاسع عشر، ويبتعد جذرياً عن أغلبية توجهات "النقد الجديد" المتميز من خلال البحث عن موضوعية مرتكزة حول العناصر الممكن ملاحظتها في النص، ويعرف الموضوع بأنه يصور كل ما في العمل الأدبي من مؤشرات دلالية متعلقة "بالوجود في العالم" الخاص للأديب..........

إن من أبرز ممثلي النقد الموضوعاتي (غاستون باشلار، جورج بولي وجان بيير ريشارد).

١ - باشلار:

عالم ومنظم للشعر وفيلسوف الخيال الإنساني، يحاول عن طريق الشرح أن يصنع من النص المستشهد به مثالاً لقانون عام ينفتح على درس عالمي.

إن فكره ليس فكراً نقدياً بالمعنى الحرفي للكلمة، إذ لا يسعى إلى إجراء خيارات وإيضاح الاختلافات والمراتب ولو ضمن الحدود الدنيا.

٢ - بولي:

يرتكز النشاط النقدي لديه على امتلاك ذاتي "للعالم" الخاص بالفنان. أنه يسمح بمتابعة عمل المؤلف والولوج إلى خياله عن طريق المرأة أحياناً وأحياناً عن طريق نبات أو سجن أو صاروخ[٦].

٣ - ريشارد:

يرتكز جهده العقلي ولطافته الحدسية على صورة من صور اللحظة الأولى للخلق الأدبي أي تلك اللحظة التي يولد فيها العمل من الصمت الذي يسبقه والذي يحمله، كي يتأسس الإبداع انطلاقاً من تجربة إنسانية.

ويؤكد في دراسته للشعر الحديث أن كل هؤلاء الشعراء قد أُخذوا في مستوى الاتصال الجوهري مع الأشياء، ففي رأيه يجري امتلاك الذات عن طريق "اتصال" متجدد مع ما يحيط بنا.

في هذا المشروع النقدي نجد الأحاسيس حقل التحليل المفصل، لذلك يريد ريشارد أن يضع نفسه "في المستوى الأكثر بساطة" "إنه الإحساس الخالص، الإحساس البكر، أو الصورة التي في طريقها إلى رؤية النور[٧]".

مازال النقد الموضوعاتي في عملية بحث عن الذات وعن أسس ثابتة يستطيع أن يستند إليها، إنه يواجه خطراً مضاعفاً كأي مشروع نقدي: خطر الذوبان في موضوعه أو الابتعاد عنه، ورغم ذلك فقد وجد النقد مع هذا الاتجاه بعده الإبدعي، إذ أكد على النزعة الروحية للأعمال الأدبية، ودرس النصوص من خلال نظرة نبيلة.

٥ ـ النقد التكويني: "بيير ـ مارك ـ دوينازي"

يهتم النقد التكويني بدراسة المرحلة الزمنية التي يولد خلالها النص ويتكون، فينطلق من فرضية أن العمل في شكله النهائي لن يكون بمعزل عن تأثيرات تكونه الأساسية، وكي يكون النص صالحاً للدراسة، فإن تكوينه يجب أن يترك آثاره المادية عليه بوضوح.

إذاً تهتم التكوينية النصية بالوقوف عند هذه الآثار، كما تهتم بالوقوف عند المسودات القريبة من الصيغة النهائية التي يحفظها المؤلف أحياناً، فهي تروي قصة مميزة ومدهشة غالباً عما حدث بين اللحظة التي حدس بها الكاتب لأول مرة بفكرة مشروعه الكتابي وبين اللحظة التي يخرج معها مطبوعاً في كتاب والهدف من ذلك إبراز أصالة النص الأدبي وفهمه بطريقة أفضل.

ويتساءل النقد التكويني عن "سر الصناعة" وطريقة الإبداع وديناميـة الكتابة أكثر من اهتمامه بالنتيجة النصية.

ينادي هذا النقد بضرورة تعاون كل المناهج النقدية الأخرى المهتمة بشرح النص وتفسيره، كما ينادي بضرورة تدقيق مفهومات كل منها وتنقيحها خاصة إذا أرادت أن تكون جديرة بتفسير الظواهر الآلية والزمنية التي تحدد التكوين.

وبذلك نستطيع أن نقول: إن هذا الكتاب بدا لنا متميزاً في نظرته المرنة للمناهج النقدية رافضاً انغلاق المنهج النقدي على نفسه، لهذا نجد كتّابه يذكرون أحياناً الآراء المعارضة للمنهج الذي يتناولونه بالدراسة كما فعلت مثلاً "جيزيل فالنسي" حين تحدثت عن البنيوية وبينت على لسان معارضيها أن الاهتمام ببنية الأعمال الأدبية يظهر ما هو مشترك بينها، ويهمل ما يميز بعضها عن بعض، خاصة ما يميز عملاً رائعاً عن عمل متواضع.

كما أن الوصف البنيوي للعمل الأدبي إما أن يكون مبتذلاً وأن يكون تعسفياً بسبب التعميمات والأحكام المطلقة، لذلك ينتصب في أفق الشعرية

البنيوية الشبح المخيف للآلة على حد قول "كوهين" الذي وقف ضد إغلاق النص الأدبي وذلك بالنظر إليه نظرة أحادية ضيقة.

أخيراً كنا نتمنى لو وجدنا إلى جانب المصطلحات المعربة ما يقابلها في اللغة الأجنبية، وذلك حرصاً على الدقة والمنفعة.

الحواشي

١ ـ مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأبي:
مجموعة من المؤلفين، ترجمة: د. وائل بركات، د. غسان السيد، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٦١.

٢ ـ المصدر السابق: ص ٦١.

٣ ـ المصدر السابق نفسه: ص ٧٥.

٤ ـ المصدر نفسه: ص ١٧٧ بتصرف.

٥ ـ المصدر نفسه: ص ٢٠٠.

٦ ـ المصدر نفسه: ص ١٢٣ بتصرف.

٧ ـ المصدر نفسه: ص ١٢٧.



مدخل

إلى قراءة النصوص الخطابية القديمة

صالح بن رمضان

١ - تمهيد:

لئن اهتم البلاغيون القدامى بالخطابة موضوعا من موضوعات الدرس البلاغي[1] فإن إسهام الفلاسفة في هذا الباب كان حاسما، وقد اهتموا بالخطابة في نطاق تلخيص كتب أرسطو وشرحها والتعليق عليها، ولئن اختلف المحدثون في تقويم مدى فهمهم لنظرية الشعر والخطابة عند أرسطو فإن الذي عليه أغلبهم أنّ ابن سينا فهم الجانب الأوفر من كتاب الخطابة، وحلله في كتاب الشفاء تحليلاً دقيقاً.

ولكن الاهتمام بالخطابة مقاما من مقامات إنتاج القول الأدبي لم يتجاوز في هذا المجال البحث في الأجناس النظرية التي وفرت للدرس البلاغي عند الجرجاني أو حازم القرطاجني مثلاً مرجعاً اساسياً اعتمد لتقديم بديل نظري لتعريف القول الشعري والقول الخطابي، ولم يتجاوز كذلك البحث في المقولات اللغوية من الناحية الفلسفية، ولذلك ارتبط تعريف الخطابة بالجدل والبرهان الخطابي[2].

ولئن كانت نظرية أرسطو في الخطابة مرجعاً لا غنى عنه فإن التقسيم النظري الثلاثي[3] غير كاف لتحليل الأجناس الخطابية في الخطابة العربية وقد أقر ابن سينا نفسه بأن هذا التقسيم النظري المستخلص من الخطابة اليونانية لايلائم النص الخطابي العربي تمام الملاءمة، أي أن الأجناس التاريخية التي تحققت في البيئة العربية لا تبيح لنا أن نستخلص منها جميع

الأصناف التي جاء بها التقسيم اليوناني. ويرى ابن سينا أن في الخطابة اليونانية أصنافاً غريبة عن البيئة العربية كالخطابة القضائية[٤].

لكن هذه الملاحظة لا تعني أن التصنيف اليوناني هو المرجع النهائي لضبط الامكانات النظرية في هذا المقام. ولا تعني كذلك أن خطة الخطبة في الخطابة العربية خالية من بنية الخطاب القضائي. فلعل ابن سينا لم ينظر الي العلاقة بين التقسيم اليوناني والتجارب الخطابية العربية إلا من خلال المسميات والسياق الخارجي.

نخلص من هذه الملاحظات إلى أن المرجع النظري الذي ننظر من خلاله إلي المادة الأدبية يمكن أن يساعدنا، رغم أنه ترجم إلي العربية في عصر متأخر(القرن الرابع للهجرة)، بصيغته الكلية على إعادة تصنيف الأجناس الخطابية لاستنباط النموذجية التي تلائمها ولا تتعالى عليها.

يتيسّر لنا هذا التصنيف أكثر فأكثر إذا اجتنبنا الخلط بين المقاييس، وراعينا الفرق بين معايير البلاغة المختزنة أو المحدودة في مستوى العبارة دون سائر أقسام البلاغة ومعايير البلاغة العامة[٥] التي تمثل خطط الخطابة ومادّتها إحدى ركائزها، ومكوناً من مكونات بلاغة المقال فيها وهي كما قال الجاحظ نقْلاً عن اليونان "البلاغة تصحيح الأقسام واختيار الكلام"[٦].

.(inventio + dispositio)

٢- الأنماط الأدبية في مقام الخطابة:

المقدّمة: "يقول إحسان النص في مستهل كتابه الخطابة العربية "لقد وسعت في بحثي هذا مدلول الخطابة، فأردت بها كل كلام يتجه إلي المخاطب قصد إقناعه بفكرة ما واستمالته إليها "[٧]. ويقسم نصوص الخطابة علي النحو التالي:

- المنافرات والمفاخرات.
- خطب الحث علي القتال والجهاد.

- خطب إصلاح البين.
- خطب الإملاك.
- خطب الإرشاد.
- خطب المحافل والوفود.
- الوصايا.
- سجع الكهان.
- المناظرات.
- الخطب السياسية.
- المشاورات السياسية.
- الخطب الحربية.

إن هذا المنهج في تعريف الخطابة، وتصنيف الأنماط الداخلية فيها، وهو منهج معتمد بكثرة، ينطوي علي خلط بين المقام والجنس الأدبي. ولا يستند في تصنيف النصوص إلي تحليل بناها وأجناس الخطاب فيها. وهو يخلط بين التصنيف الاغراضي، أي مقاصد المتكلمين، ومناسبات القول (الإملاك، إصلاح البين....)، وظروف القول غير اللغوية. كما يعتمد مواضيع النصوص، وهي ليست في جميع الحالات معياراً ملائماً للتصنيف.

وقد أنجرّ عن اعتماد هذه المقاييس إفراط في التمييز بين النصوص: إذ أن بعض التسميات لا تدل بالضرورة على وجود أجناس تناسبها.

فالأنماط التي عددها إحسان النص مثلا لا تمثل حقيقة نمطية النصوص الخطابية.

كما أن في تحليله خلطاً بين الجنس القوّة القولية (genre et force)، أو خلطا بين ما له علاقة بتصنيف الأجناس الأدبية وبين الملاحظات التي تندرج ضمن الدراسة البلاغية العامة للمقام الخطابي.

ونلاحظ كذلك أن الأقسام التي خصصها لدراسة الأساليب الفنية، لا تفضي إلى التمييز بين الأجناس بل تحدد الخصائص المشتركة لجملة من الأنماط الأدبية، أي أنها تهتم بالخطاب الأدبي عامة وهي لا تتجاوز مستوى تنسيق العبارة إلى مستوى التلفظ الخاص بالخطابة.

وتدخل في هذا الباب كل التحاليل المتصلة بالأداء الخطابي، والصنعة الفنية، وسائر خصائص النثر الشفوي. ويمكن أن نعيد تصنيف النماذج الداخلة في هذا المقام بالاقتصار على النظر في أبنية النثر الشفوي من خلال نظام الأجناس ومحو الحواجز التي تفصل بين العصور الأدبية لأنها تحجب عنا الملامح الحقيقية لهذه البنية بتشتيت النماذج الراجعة إليها، أو بالخلط بينها وبين نماذج أخرى لها مغايرة.

المفاخرات:

قبل ترجمة كتاب الخطابة لأرسوالمتضمن لفصل في خطاب المنافرة[٨]. استقرت عبارة مفاخرة ومنافرة مصطلحين دالين في المصنفات العربية على جنس احتفالي. وقد ميّز الجاحظ هذا الجنس عن سائر الأجناس الخطابية باعتماد السياق الذي تقال فيه الخطبة أو المقاصد والأغراض[٩]. كما خصص أصحاب كتب الأدب أبوابا لجمع نصوص المنافرات والمفاخرات.

إلا أننا نجد إلى جانب هذين المصطلحين عدة ألفاظ تماثلها في البنية الصرفية وتشاركها في الدلالة كمفاضلة وموازنة، ولكنها لا تطلق على النصوص الخطابية، بل ولا تسم بعض أنماط الكتابة الأدبية فحسب وإنما تتسع لتضم أنماطا مختلفة، كالموازنات بين الشعراء، أو المفاضلات بين العلوم.

فنصوص المفاخرات إذن موزعة على مقامات متنوعة إن داخل النظام الأدبي أو في البنى التعبيرية المجردة التي تحكم الثقافة كلها.

٣ – المنافرة والمفاخرة:

إذا استظهرنا مجمل نصوص المنافرات والمفاخرات في الكلام الأدبي، من الجاهلية إلى القرن السادس للهجرة، وأضفنا إليه النماذج غير الأدبية نلاحظ أنه يكون جنساً من أجناس الخطاب، يقوم عليه جانب من النثر ذي القيمة البنيوية، والنثر ذي القيمة الوظائفية، أي المفاضلات والموازنات.

ولا يتيسر لنا تحليل المفاخرة بما هي نمط أدبي إلا بوصف نظام الأجناس الأدبية الذي تطورت فيه، وذلك لأن المفاخرة في مقام الخطابة ليست سوى مرحلة أولى من مراحل تطور هذا النمط تلتها مراحل أخرى اكتسب فيها خصائص بنيوية متنوعة، نذكر منها المفاخرات "المركبة في نثر الجاحظ" ورسائل المفاخرات بين النبات عند الاندلسيين، ورسائل المفاضلات بين البلدان[١٠].

وإنما كثرت المصطلحات التي تسم هذا النشاط القولي لأنه اتخذ أشكالاً متنوعة وصيغ في أجناس فرعية عديدة (المناظرة، المساجلة، المحاسن والمساوىء)[١١].

ولذلك ينبغي أن نرجع إلى العمل القولي التي نشأت منه المفاخرة لتحديد نشأة الجنس، ولتحليل قوانين هذا الخطاب بغضّ النظر عن مضامينه التي كانت سبباً من أسباب تعدد المصطلحات.

إن مادة فخر ونفر الأصلية لا تحيل على نوع الأدبي، ولا تثيره في الذهن[١٢] وإنما تحيل على شكل من أشكال الخطاب العادي فالتنافر

والتفاخر يندرج في الكلام لما فيه من بعد فعلي نفعي[١٣]، ولأنه وضع في أوضاع التلفظ ذو قيمة اجتماعية.

فالكلمة في الأصل تطلق على فعل قولي أو نشاط قولي يستعمل في سياق اجتماعي مخصوص ويقصد به إثبات التفوق.

وهو بذلك يندرج في حياة الجاهليين بما هو شكل من أشكال التعبير عن القيم (النسب والعدد).

جاء في أساس البلاغة للزمخشري: "نافرت الرجل منافرة إذا قاضيته. وقال أبو عبيدة: المنافرة أن يفخر الرجلان كل منهما على صاحبه، ثم يحكمان بينهما رجلا كفعل علقمة بن علاثة مع عامر بن الطفيل حيث تنافرا إلى هرم بن قطبة الفزاري وفيهما يقول الأعشى: (من السريع):

قَدْ قُلْتُ شِعْرِي فَمَضَى فِيكُمَا وَاعْتَرَفَ المَنْفُورُ لِلنَّافِرِ

والمنفور المغلوب، والنافر الغالب، وقد نفره نفراً إذا غلبه، ونفّر الحاكم أحدهما على صاحبه تنفيراً"[١٥]. فالنماذج التي وسمت بمنافرات الجاهليين تكوّن إذن مظهراً من مظاهر النشاط القولي أو التبادل اللفظي لا يخضع لقوانين جنس أدبي مُثْبَت أو محقق (Actualise) مرتبط بمقام أدبي، وإنما يتولّد عن مقامات الحوار اليومي أو مناسبات الحرب التي يمهد لها بالفخر والتنافر فهو إلى الفصاحة أقرب منه إلى الأدب.

ولذلك لم تكن هذه النماذج دالة على أصحابها أو اتجاهاتهم في القول بل كانت دالة على البيئة التي نشأ فيها فقد نُسبت بعض المنافرات إلى قبائل بأسرها كمنافرة قريش وخزاعة عند هاشم بن عبد مناف[١٦].

وهذه السمة تكشف عن قرب هذه النماذج من أنماط التعبير الطبيعية أي الأفعال القولية التي يتكون منها الخطاب اليومي الذي عدّه اللغويون معياراً للفصاحة.

وفعلا فإن تطور التنافر إلى جنس أدبي يرجع إلى اتساع حدث في بعض الأعمال القولية المتصلة بمجالات الاستعمال العادي. ولعل أهم صيغة للعمل القولي في هذا السياق صيغة التفضيل وما يتفرع عنها من أساليب المقارنة والمفاضلة والمقابلة.

وفي هذا المقام الأول يكون المتكلم أي المنافر و النافر هو نفسه موضوع الكلام، وكذلك السامع أي المنافر الثاني. فهما المفضل والمفضل عليه. يقول علقمة بن علاثة: "وا لله إني لأكْرَمُ منك حَسَباً، وأَثْبَتُ منك نَسَباً، وأطول منك قَصَباً......"[١٧].

ولكن، لا يعني هذا الترتيب أن المنافرة، في شكلها الأول، ستنقرض في فترات لاحقة. كلا بل إن إنتاج الكلام، في هذا المقام الأول سيتواصل عبر جميع العصور، في شكل مفاخرات مختلفة: بين النبات والحيوان، والسيف والقلم والفئات الاجتماعية، إلى غير ذلك من الموضوعات التي تختلف دلالتها الاجتماعية[١٨].

لذلك نقول إن المنافرة لا تمثل في نظام الأجناس النثرية جنسا مستقلا وإنما تكوّن صيغة أولى من صيغ المفاخرة.

وتتضح معالم هذا النمط حين نقارن بين نماذج من هذه المنافرات ونماذج أخرى قيلت في العصر الأموي، وسميت بمفاخرات البلدان[١٩] كمفاخرة الشاميين والعراقيين، ومفاخرة البصرة والكوفة.

فهذه المفاخرات قيلت في مقام ثان يختلف عن المقام الأول. وفيها ينفصل المتكلم عن الموضوع، على نحو ما نجد في المفاخرة التي وقعت بين البصريين والكوفيين في مجلس عبدالملك بن مروان وكان الحجّاج حاضرا.

يقول محمد بن عمر العطاردي: "إن أرض الكوفة سفلت عن الشام وعملها ووبائها، وارتفعت عن البصرة وحرها وعُمقها، وجاورها الفرات فعذب ماؤها، وطاب وهي مريئة مريعة".

ويقول عبدالملك بن الأهتم السعدي مفاخرا بالبصرة: "نحن وا لله يا أمير المؤمنين أَوْسعُ منهم تُرْبة، وأكثرهم دُرْبَة، أعظم منهم بَرِيّة......".

فقال الحجاج: "إن لي بالبلدين خبرا يا أمير المؤمنين، قال هات فأنت غير متّهم، قال: "أما البصرة فعجوز شمطاء بخراء ذفراء أُتيت من كل حلْي وزينة. وأما الكوفة فبِكْرٌ عاطل لا حَلي لها ولا زينة، فقال عبدالملك: ما أراك إلا وقد فضّلت الكوفة"[٢٠].

إن كلام الحجاج، ينم عن تحول في مقام المفاخرة، من جهة القائل أي أنه بإمكان منتج المفاخرة أن يكون غير مفاخر في السياق الاجتماعي، وأن ينتج المدح والذم في آن[٢١]، وبهذا ترتقي المفاخرة إلى دائرة الأجناس النقيضية، التي لا تُصنع فيها النماذج لتحقيق وظيفة اجتماعية خارج حدود النص، فحسب بل ولتحقيق وظيفة داخلية وهي تجربة إثبات القول في الشيء ونقيضه. وهذا القانون الذي سيبني عليه الجاحظ مفاخرته المكتوبة، وُضعت أسسه في مقامَيْ الخطابة والشعر.

٣ ـ ١ بنية المفاخرة في النثر الشفوي:

إذا كانت المفاخرة شكلاً أدبياً أنتجه التبادل اللفظي أو التحاور في مقام خطابي أساساً، فإنها تتميز تبعا لذلك بالشكل الحواري، ولكن الشكل الحواري لا يحققه المتفاخرون فحسب، بل ويتدخل في إنجازه كل الأطراف التي تتكلم في مقام المفاخرة.

وتعدد الأطراف مكّن الاخباريين من صناعة المقام القصصي الذي يحتضن المفاخرة، ومكّن البلاغيين وكتّاب الأدب من اختيار القطع النصية التي تدوّن على أساس أنها نماذج من الكلام البليغ.

فالتحاور بين المتخاطبين في كلتا الحالتين كان منطلق الاخباريين والرواة في تشكيل بنى النص الخطابي وصياغة مقاماته.

ولا نعني بالتحاور، بطبيعة الحال تعدد الأصوات (Polyphonie) أو الحوارية في مدلولها الحديث (Dialogisme) وإنما نعني مجرد اشتراك متكلمين متعددين في إنتاج النص الخطابي بخلاف ما في الأنماط الأخرى كالخطبة والوصية.

ويمكن أن نصنّف مظاهر تركيب المفاخرة، باعتماد الحوار على النحو التالي:

أ) المفاخرة عنصرا تكوينيا في مقام قصصي:

لا تنظر في هذا المستوى إلى المفاخرة بما هي منتوج نصي بل بما هي مقوّم من مقومات إنتاج النص، أي باعتبارها منوالاً أو قالباً مولداً للنصوص.

ونجد في أقدم النماذج المنسوبة، إلى عنصر ما قبل الإسلام مفاخرات عديدة يتظاهر لإنتاجها عدد من المتكلمين الخطباء وتكتنفها بنية قصصية بل وتنصهر فيها انصهاراً تاماً.

وهذه المفاخرات راوية يحدد المقام الذي دارت فيه ويوزع الخطاب على مجموعة من المتكلمين يمثلون قبائل معلومة. ويفاخرون بها. ويتخلل الخطاب تدخل بعض الحاضرين للاستفسار والتقدم بالمفاخرة فيرد الخطباء ويتوج كل مقطع من مقاطع المفاخرة النثرية بقطعة ينشدها شاعر من تلك القبيلة. وبهذين الصوتين تستقيم تمثيلية الأصوات في بنية المفاخرة.

فهذا الصنف من النصوص ذو القيمة التمثيلية سواء أكان الشعر فيه نواة نُسج حولها النص الخطابي والقصصي[٢٢] أم كان تركيبا فنيا محضا،

فإن للمفاخرة فيه وظيفية تكوينية مركزية، أي أنها قالب مولد أو منوال للنص الأدبي، وذلك لأن المفاخرة كما لاحظنا تؤلف في الحركات القولية نشاطا لغويا أساسيا، على غرار شعر أيام العرب الذي تولدت عنه قصص أيام العرب، وشعر الغزل الذي نسجت حوله بعض قصص العشاق، وشعر النقائض الذي أنتج أخبار شعراء النقائض[٢٣]، وصيغ الأمثال "أفعل مِن"، وهلمّ جرّا.

ولعل أهم النماذج التي تتضح فيها بنية المفاخرة التكوينية مفاخرات وفود العرب عند كسرى. ولنا في هذا المضمار اثنتان يمكن أن نعدهما تنويعين على أصل واحد أي نصين تظاهرا لترقية نموذج واحد وتثبيته.

فالنصان يكتنفهما إطار قصصي يتوفر على العناصر الأساسية التي تلائم أفق الانتظار الذي يتواطأ عليه كتّاب النثر الشفوي ومستهلكوه أو متقبلوه.

ومن ذلك أن شخصية النعمان بن المنذر تستقطب عددا كبيرا من قصص الأمثال، وأخبار الجاهليين (أنظر مثلا القصة المصاحبة للمثل إنّ غدا لناظره قريب، مجمع الأمثال، (٩٧/١).

أما النص الأول فتتضح فيه عناصر الحوار التي تتوزع فيه الأدوار بين المتفاخرين والحاضرين باعتبارهم مخاطبين يتحولون إلى متكلّمين سائلين:

– مفاخر أول: حذيفة بن بدر الفزاري:

"قد علمتْ العرب أن فينا الشرف الأقدم والعز الأعظم، والمآثر للصنيع الأكرم".

– سؤال المخاطبين: فقال من حوله: ولِم ذاك يا أخا فزارة. فقال: أَلَسْنا الدعائم التي لا ترام والعز الذي لا يضام؟!

ـ الشاعر: بيت فَزَارَةُ العزّ والعزّ فيهِمُ فَزَارَةُ قَيْسٍ حسب قيس نِضَالُهَا

وفي هذا النموذج يطغى المقام الخطابي على المقام القصصي ويقتصر الراوية على ترديد المقطع مع تغيير شخص المفاخر لإحداث توازن بين أصوات القبائل العربية في نفس المقام.

وأما النص الثاني ففيه تطوير واضح لبنية القصة ويتألف من ثلاثة مقاطع: مقطعان بُنيا على المفاخرة يتوسطهما مقطع واصل.

فالمقطع الأول حوار ثنائي تجري فيه المفاخرة بين كسرى والنعمان ليحل محله زعماء القبائل، ويقوم كسرى بدور الموجّه، يستنطق المفاخرين ويرسم حدود المفاخرة.

وفي هذا النص يتحول النمط الأدبي إلى إطار فضفاض يركّب فيه الرواة جميع القطع الخطابية التي جاءت في مقامات مفاخرة مختلفة، أو التي لا تتصل في الأصل بمقام مفاخر، من ذلك أن خطبة أكثم بن صيفي المذكورة هناك لا تتضمّن من العناصر الواصلة ما يحيل على المقام الذي وضعت فيه، بل يحيل جميع أجزائها على مقامات الأقوال البليغة المأثورة: "إن أفضل الأشياء أعاليها، الحزم مركب صعب، آفة الرأي الهوى، (انظر كذلك مقالة خالد بن جفر الكلابي)، وما سياق المفاخرة إلاّ مقام أدبي متخيل تم فيه إقحام المقاطع المثليّة.

وتتأكد هذه الوظيفة التكوينية في نموذج آخر جمعت فيه المنافرة بين عامر بن الطفيل وعلقمة بن علاثة (وكنّا ذكرناه)، ففيها يقصّ الراوية تدخل أم عامر فيقول: "فخرجت أم عامر، وكانت تسمع كلامهما، وقالت: يا عامر نافِرْه أيكما أولى بالخيرات، قال عامر......:" فقال بنو خالد بن جعفر - وكانوا يداً مع بني الأحوص على بني مالك بن جعفر لن تطيق عامرا ولكنْ قل له أنافرك بخيرنا وأقربنا إلى الخيرات فقال له علقمة هذا القول......"[٢٤]. ثم يتحول المقام إلى مقام مثلي فقال عامر: عَيْرٌ وتَيْسٌ وعَنْزٌ فذهبت مثلا.

لنخلص من هذه الملاحظات إلى أن المفاخرة في النص النثري الشفوي عامة جسر واصل بين المقام الخطابي والمقام القصصي بما تفتحه للخطاب السردي من إمكانات تركيبة متعددة. وهي، في تصنيفنا للنصوص النثرية متاخمة، من جهة أفق انتظار الجمهور، لقصص أيام العرب، بل وإن بعضها شكل من أشكال الحروب الكلامية التي تنتهي بصلح شبيه بصلح الحرب كتنافر هيثم بن مثوّب وسُبيع بن الحارث لمثرد الخير[٢٦]، كما أنها متاخمة لقصص الأمثال لأنها السياق الذي أدرجت فيه، وهذا التداخل بين المفاخرة وقصص الأيام تتضاعف مستوياته في صنف ثان من النصوص يمكن أن نصطلح عليه بالمفاخرات المركبة.

ب) المفاخرة المركّبة:

في هذا الصنف من النصوص ترتقي بنية المفاخرة لتجمع بين مقامين أدبيين مختلفين. أي أن المتكلم في مقام المفاخرة يصنع كلامه باختزال جملة من النصوص فيحيلنا على مقامات أخرى[٢٨]. ويقتضي هذا الصنف من المفاخرات أن يكون المتخاطبون متواطئين في تحاورهم على تلك النصوص أي أن يكون هم نفس المرجع النصي الذي تحيل عليه المفاخرة وإلا فإن التواصل يتعطّل. فدلالة الألفاظ لا تكفي لبناء المفاخرة وتكوين المقام لأن كل لفظة تكّون عنصرا في علامة لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى نص كامل. ونسوق مثالين اثنين لتوضيح هذه البنية: يقول خالد بن صفوان في الردّ على قوم من اليمن فاخروا في مجلس أبي العباس السفّاح: "وما أقول يا أمير المؤمنين لقوم هم بين حائك بُرْدٍ، ودابغ جِلْدٍ وسائس قرد، مَلَكَتْهم امرأة، ودلّ عليهم هدهد، وغرّقتهم فأرة.... "[٢٧].

ويقول مالك بن مسمع في منافرة شقيق بن ثور "إنما شرّفك قبر بتَسْتُر، قال شقيق، لكن وضعك قبر بالمُشَقّر....." [٢٨].

فالذي يجمع بين هذين المثالين أنهما ينتميان إلى صنف من المفاخرات كان حافزا يدفع الرواة إلى إنتاج صنف من النصوص استمد منه أدب الفخر عامة مادته المعنوية.

ولئن بدا هذا الصنف من النصوص على صلة بنمط آخر من النصوص الخطابية تنتجه المحاورات في المجالس أو المجاوبات المرتجلة فإنه ينتمي إلى المفاخرة المركبة لأن خصائصه الأدبية لا ترجع إلى تنسيق العبارة وإلى الصبغة البيانية والمحسنات اللفظية، وإنما ترجع أولا إلى طريقة إنتاج النص أي تحويل النص القديم إلى نص جديد تبعا لتغيّر المقام، كأن تتحوّل قصة بلقيس بأكملها إلى عنصر هجائي. وتكون الجملة في هذا المقام مولّدة من نصوص هي مادة المتكلم الأولى.

فملامح البنية المركبة تحددها علاقة النص بسائر النصوص التي تم تركيبها، بواسطة الاختزال والتلميح والإشارة ولا تكفي قواعد الفصاحة لإنتاجها.

وهذا المقام يختلف عن مقام المنافرة، التي هي صيغة أولى من صيغ النمط، لأن المتخاطبين فيه يُلمون كما لاحظنا بنفس النصوص، ولولا ذلك لما أدّى الخطاب البلاغ الذي يتضمن ، فضلا عن انفصال المتكلم عن موضوع القول على النحو الذي بيّنا في مستهل هذا الفصل.

وإن صناعة المتكلم نصه باعتماد النصوص المحفوظة سيجعل من هذا الصنف حلقة وصل بين المفاخرة الشفوية والمفاخرة المكتوبة على النحو الذي نجده في نصوص الجاحظ وفي رسائل المفاضلة بين أهل القيروان وأهل الأندلس.

ولذلك كان إلمام المفاخر بقصص الأيام، وما سمّي بمناقب العرب ومثالبهم جزءا من الأداة المولّدة للنص في المقام السجالي على وجه الخصوص، أو مادة من مواد الموضوعات الأساسية في هذا النمط الأدبي.

ج) موضوعات المفاخرة:

إذا كانت كلمة فخر تمحضت للدلالة على غرض من أغراض الشعر الكبرى فإن الموضوعات التي تتضمنها المفاخرة النثرية تبرز أن هذا المصطلح يطلق على كل الأنماط الأدبية التي ترجع إلى هذا النمط القولي.

وذلك أننا حين نقارن بين الموضوعات في شعر الفخر أو النقائض وفي المفاخرة النثرية نرى أنها تشترك في تنويعات كثيرة، بل ويمكن أن نقول إن الفخر في الشعر والمفاخرة النثرية قسيمان متظاهران للتعبير عن موضوعات الأدب الشفوي في جانب كبير منها. وإن كان الفخر في الشعر موضوعا محددا لنمط أدبي.

ولئن لم تبلغ المفاخرة التي يتمحور فيها الكلام حول القيم الخاصة بالمتكلم المفرد ما بلغه الفخر الذاتي في الشعر فإنها تتوفر على أهم المعاني الفخرية المتصلة بمفهوم العِرض، والمتصلة بصفات المفاخر الخلقية التي تخدم معاني الشجاعة والفروسية كقول عامر بن الطفيل لعلقمة بن علاثة: "إني أسمى منك هِمَة، وأطولُ رِجْلا وأنت جسيم وأنا رجل قضيف"[٢٩]. وقد كان لتنوع الموضوعات دور في بناء المفاخرة فقد فاخره غفل بالعرب كافة، واتخذ النص الذي تضمّن مفاخرته هذه صيغةً الغازية (محاولة التعرف على المخاطب والوقوع في الخطأ/، فمحاولة ثانية فخطأ ثان فمحاولة ثالثة فرابعة، حتى يفرغ المتكلم من تعداد القبائل فيقع أخيرا على القبيلة التي ينتسب إليها المخَاطب.

وتتضمن المحاولة في كل مرة معنى من معاني الفخر يثبتها المتكلم في قبيلة من القبائل على النحو التالي: "وقف جماعة من الأنصار على دغفل بعد ما

كفّ فسلموا عليه فقال مَنْ القوم؟ قالوا: سادة اليمن. فقال أمِنْ أهل مجدها القديم، وشرفها العميم كندة؟ قالوا، لا، قال ."فأنتم الطوال قصبا، المحّصون نسبا بنو عبدالمدائن؟ قالوا: لا، قال: أنتم أَقْوَدُها للزحوف وَأَخْرَقُها للصفوف، وأَضْرَبُها بالسيوف رهط عمرو بن معد في المَحِلّ[٣٠] والقائلون بالعدل الأنصار؟ قالوا: نعم:"[٣١].

فهذا النموذج من المفاخرات مفيد لا من جهة تأكيد ما ذهبنا إليه في تحليل المقام القصصي في المفاخرة فحسب بل من جهة الدلالة على ملاءمة شكل المفاخرة المتجددة للموضوعات الثابتة، واتخاذ الصيغ القصصية المختلفة لتنويع الفخر.

ولنختم التحليل بالنظر في النموذج المنسوب إلى دغفل أيضا وهو حوار جرى بينه وبين معاوية بن أبي سفيان. وهذا النموذج يصنفه النقّاد ضمن خطب الوفود ويتظاهر فيه المتخاطبون لإنشاء موضوعات المفاخرة العامة أي الفخر القبلي في صيغةٍ تَشِي بأن الآخر (المفضل عليه) غير عربي، أو الفخر الذي يتكلم فيه المفاخر بأصوات القبائل جميعا. وهذا النوع من الفخر الذي شجّعه بنو أمية وأسهموا في إنتاجه بمجالسهم التي كانوا يعقدون لا ينزع إلى تثبيت المفاخر فحسب بل ويسعى كذلك إلى البلوغ بالتنويعات الفخرية درجة الاكتمال.

ولعلّ أهم مقطع يتضح فيه هذا الاتجاه مقطع الفخر ببكر وتغلب: قال معاوية: فأخبرني عن قومك بكر بن وائل قال: كانوا أهل عز قاهر وشرف ظاهر ومجد فاخر. قال: فأخبرني عن إخوتهم تغلب: قال كانوا أسوداً تُرهب وسباعا لا تُقرب، وأبطالا لا تُكذب"[٣٤].

فهذا المقطع وغيره كثير يعبر عن الخلفية السياسية التي وجّهت المفاخرات المنسوبة لى مجالس بني أمية فإثراء الموضوعات بمضامين تتعلق بالأنساب والأيام كان حسب ما جاء في النصوص يستجيب لرغبة بني أمية

في إحداث توازنات بين القبائل، ناجعةٍ من الناحية السياسية، بما أنهم هم الذين يدفعون الخطباء إلى إنجاز هذه المفاخرات.

ولا نرى أن هذ الصنف من النصوص كان يرمي في جملته إلى إذكاء الصراعات القبلية لصالح الحكم الأموي، فلو كان صحيحا لما وجدنا مفاخرا يجمع بين مدح بكر وتغلب في سياق واحد. ففي كثير من النصوص تكون الموضوعات الفخرية وثيقة الصلة بموضوعات إصلاح البين ونجد هذا التماثل كذلك في معاني الفخر القبلي، وهو يتلبس بالفخر الذاتي كشأنه في الشعر. ففي المفاخرة الحوارية يكون الانتقال من الفخر الذاتي إلى الفخر القبلي أو العكس صيغة من صيغ التنويع يستعملها المتكلم لدفع المفاخرة أو تغيير موضوعها، وربما كان الانتقال من النثر إلى الشعر وسيلة تستخدم للتنويع في نفس المعنى كقول سبع بن الحارث في مفاخرة ميثم بن مُثوّب:

"قد علم بنو أبينا هؤلاء أنّا لهم ردّءٌ إذا رهبوا، وغيث إذا أجدبوا وعضد إذا حاربوا، ومفزع إذا نكبوا وأنّا وإيّاهم كما قال الأول:

إذَا ما علّوْا قَالُوا أَبُونَا وَأُمُنَا وَلَيْسَ لَهُمْ عالِيَن اُمّ ولاَ أَبُ"[٣٦].

وإن تطوّر موضوعات المفاخرة لم يكن إلا في اتجاه التوسع في المعاني الأساسية التي قامت عليها المنافرة.

فقد رفدت الموضوعات الفخرية وخاصة منها النقيضية حركة التأليف في أنساب القبائل، ومناقب العرب ومثالبهم باعتبارها مادة تغذّي المفاخرات[٣٧].

ولنا في نصوص المفاخرات نماذج كثيرة تنسب إلى كبار النسّابين، في العصر الأموي كالنماذج المنسوبة إلى دغفل السدوسي. فهي ترد في مقام حواري أيضا وترمي إلى تحقيق نفس المقصد، وتمهد لحركة التداخل بين السرد والخطابة في كتب الأدب والتاريخ عامة.

الوصية

اعتُمدت الوصية نمطاً من الأنماط الأدبية التي تكتنف أنماطاً أخرى، وتثبتها في مقام من مقامات الكلام. فقد اتّخذت لتأصيل العبارات المثيلة في سياق نهائي، ولتلافي الفراغ الذي كان يكتنفها. من ذلك أن الرواة ينسبون إلى الحطيئة وصية تتضمن مثلين. وقد وضعت في مقام قصصي حواري، ينطق فيه صاحبها بمثلين: "ويل الشعر من راوية السوء"، لاتراهِن على الصعبة ولا تنشد القريض(١) فالمثلان يرويان باعتبارهما مركبين من مركبات الوصية.

كما ترد الوصية في مقام مراسلة مكتوبة(٢) كوصية أكثم بن صيفي إلى طيء.

وقد رصعت كذلك بالأمثال والحكم يقول الميداني في تعليقه عليها: "فهذه خمسة وثلاثون مثلاً في نظام واحد"(٣).

ملاحظات عامة:

١) تشترك النصوص التي تعد وصايا وسائر النصوص الخطابية في جملة من الخصائص، في المبنى وفي المعنى. ويقتضي منا هذا الاشتراك أن ندرس النمط الأدبي في علاقته بسائر الأنماط، وأن نحدد علاقات الاختلاف التي بينهما. وذلك كي نحصر الخصائص النوعية التي يتسم بها دون سواه.

٢) إن الخصائص التي تتميز بها الوصية نمطاً أدبياً لا توجد مجتمعة في كافة النماذج الداخلة فيه، بل ربما عَدِم هذا النموذج أو ذاك خصيصة من خصائص النمط، ولكنه يظل رغم ذلك نموذجاً من نماذجه.

٣) إن العبارات التي يسم بها الشراح أو المحققون بعض النماذج فتحيل على نمط ما لا تعني بالضرورة أن تلك النماذج تنتمي إلى ذلك النمط. فكثير منها ينتمي إلي أنماط غير التي يدرجها فيها واضعو العناوين(٤).

ويمكن أن نقول، في ضوء هذه الملاحظات، إن أهم الأنماط الخطابية التي تشترك مع الوصية في جملة من الخصائص هي الخطب، الدينية والسياسية والعسكرية. وهي تشترك معها من جهة المضامين الحملية أو الاستشارية، حسب التقسيم اليوناني، أي التحذير والنصح. وتشترك معها كذلك من جهة بعض العناصر التي يتحدد بها المقام.

وإن هذه المنطلقات المنهجية تمكننا، إذا اعتمدناها في جميع مستويات دراسة النمط، من مراعاة طبيعة النصوص، وخصائص العلاقات التي تجمع بينها. وبذلك نجتنب إسقاط التصورات النظرية التي لا تلائمها.

وفعلاً ، فإننا لا نرمي من وراء دراسة الوصية أو غيرها من أنماط الخطابة إلى استخلاص إطار نظري لكل نمط، على حدة، بل نرمي إلى ضبط مختلف العلاقات بين النصوص الخطابية، لأن خصائص النمط ليست سوى جملة علاقات الأختلاف والاتفاق التي تتجلى بين هذه النصوص، إن في المبنى وإن في المعنى.

ولما كانت جميع الأنماط راجعة إلى مقام واحد هو الخطابة، وذلك في مستوى هذا البحث على الأقل(٥). فإن الفصل بينها ينبغي ألا يحيد بنا عن الهدف العام من دراسة المقام. فليس اعتماد النمط إذن سوى مدخل من عدة مداخل ممكنة نتوسّل به لتحليل خصائص النص الخطابي في مختلف مستوياته.

إن المتأمل في وجوه استعمال مادة وصي يلاحظ أن الوصية مصطلح تتنازعه وجوه استعمال متعددة. منها الاستعمال الفقهي فقد ذكرت الكلمة في القرآن الكريم في سياق يتعلق بأحكام الإرث. قال تعالى:

"والذين يتوفون منكم ويذرون أزوجاً وصية لأزواجهم"[٦]. ولذلك اهتم الفقه بأحكامها[٧].

وقد عرف ابن منظور الوصية باعتماد هذا المعنى: "سميت وصية لاتصالها بأمر الميت" وهي من هذه الجهة نشاط قولي ينزع إلى إلزام المخاطب بانجاز فعل ما في المستقبل. أي أن المتكلم يلزم المخاطب بانجاز ما تتضمنه وصيته.

ولكن فعل أوصى "تتنازعه دلالات أخرى منها خاصة معنى عهد بالشيء أو الأمر، أوصى بالأمر إلى فلان، عهد به إليه. كما يتضمن معنى نصح بالأمر وطلب العمل به. وهذان المعنيان يقربان الوصية في مقام الخطابة أو الوصية المكتوبة من أنماط أخرى كالخطبة الوعظية والعسكرية. ولعل هذا التداخل بين الوصية وبعض الأنماط الخطابية هو الذي يعسر على الباحثين صياغة تعريف دقيق لهذا النمط الأدبي.

محاولة لتحديد خصائص الوصية:

الوصية خطاب نثري أو شعري يتوجه به المتكلم إلى مخاطب مفرد أو في صيغة جمع، ويتضمن عناصر معنوية تدل على أنه ناتج عن إمكان حدوث تباعد بين المتخاطبين، أو فيها يصرح أحد طرفي الخطاب أن إنتاج الخطاب مرتبط بتباعد ما، أو بتقليد أمر من الأمور.

فهي خطاب نثري يشافه به، ويمكن أن يكون مكتوبا[٨] ويشمل التعريف النص الشعري لأن لنا قصائد عديدة تتضمن وصايا كقول عبده بن الطبيب. (من الكامل) :

إبني إني قد كَبرْتُ وَرَابني	بَصَري، وَفي لُصْلحٍ مُستَمتَع
أوصيكُمُ تَقْوىَ الإلهِ فإنّهُ	يُعْطي الرَّغَائِبَ مَنْ يَشَاءُ وَيَمْنَعُ[٩].

أما مخاطبة المفرد فهو عنصر تمييزي يبرز به الفرق بين الوصية والخطبة الحملية (الوعظية والعسكرية) ، ولكنه موطن اشتراك بين الوصية وخطب التأبين وصنف من المفاخرات يتم فيه التقابل بين متافخرين اثنين.

ولئن غلبت على الوصايا مخاطبة الابن، فإن دراسة سائر المخاطبين في علاقتهم بالمتكلم أفضت بنا إلى تعديل هذا العنصر التعريفي لنقول إن صلة المتكلم بالمخاطب المفرد في الوصية هي عادة صلة استخلاف والمستخلف يكون إبنا أو قائداً عسكرياً أو أميراً أو خليفة.

وأن تنوع صلات المتكلم بالمخاطب المفرد تبطل بعض التعريفات التي خص بها النقاد الوصية. وفي هذا الصدد يميز بعضهم الوصية عن الخطبة من جهة المضامين فيرون أن الوصية تتضمن أمراً من الأمور الخاصة بالمخاطب في حين تتضمن الخطبة الأمور العامة الجامعة بين شؤون الدين والدنيا(١٠). وهذا التمييز لا يصمد أمام نصوص الوصايا. ونذكر مثلاً مقطعاً من وصية زياد بن أبيه تلتبس فيه الوصية بالخطبة الوعظية: "أوصيكم بتعجيل ما أخرته العجزة، قبل أن تصيروا إلى الدار التي صاروا إليها، فلا تقدروا فيها على توبة، وليست لكم منها أوبة، وأنا أستخلف الله عليكم، وأستخلفه منكم"(١١).

وينزع المتكلم في الوصية إلى التصريح باسم المخاطب المفرد مستعملاً المنادى(١٢). ويطرد هذا النداء في الوصايا التي يخص بها المتكلم مخاطباً مكلفاً بأمر من الأمور، يقول شريح بن هانيء لأبي موسى الأشعري قبل التحكيم: "يا أبا موسى إنك قد نصبت لأمر عظيم لا يجبر صدعه ولا تستقال لفتته؛ ومهما تقل من شيء لك أو عليك يثبت حقه، وبُري صحته، وإن كان باطلاً. وإنه لا بقاء لأهل العراق إن ملكهم معاوية. ولا بأس على أهل الشام إن ملكهم علي..."(١٣).

أما مخاطبة الجمع في الوصية فإنها لا تكون عنصراً مميزاً لهذا النمط إلا إذا ارتبطت بالفعل الدال على الظرف الذي قيل فيه الكلام. ويطرد في هذا المستوى استعمال فعل أوصى مسنداً إلى المتكلم: "أوصيكم"(١٤)،

والتصريح بنوع الخطاب كقول الحرث بن كعب لبنيه: "يا بني قد أتت علي مائة وستون سنة... فموتوا على شريعتي، واحفظوا وصيتي..."[١٥].

أو إذا ارتبطت بعناصر دالة على حدوث التباعد. ويرد هذا العنصر بوجه عام في مقدمة الوصية. وينبغي في هذا المضمار أن نميز بين الإشارات التي ترد في صلب النص، أي نص الوصية، والإشارات التي نجدها في النصوص التمهيدية التي يقدم بها الشراح والمحققون نصوص الوصايا. ولا يعنينا في دراسة هذه العناصر إلا الصنف الأول من الإشارات[١٦].

يرد إذن في الوصية تحديد لزمن القول، وهو دنو الأجل في طائفة من الوصايا كقول ذي الإصبع العدواني من وصية لابنه: "يا بني إن أباك قد فني، وهو حي، وعاش حتى سئم العيش، وإني موصيك بما إن حفظته بلغت في قومك ما بلغته"[١٧]. وكقول عمرو بن كلثوم لبنيه: "يابني إني قد بلغت من العمر ما لم يبلغ أحد من آبائي وأجدادي، ولابد من أمر مقتبل. وأن ينزل بي ما نزل بالآباء والأجداد، والأمهات والأولاد، فاحفظوا عني ما أوصيكم به... "[١٨].

ويمكن أن يكون هذا العنصر محل اشتراك بين الخطبة والوصية على نحو ما نجد في خطبة الرسول صلى الله عليه وسلم المعروفة بخطبة الوداع: "أيها الناس اسمعوا مني أبين لكم، فإني لا أدري لعلي لا ألقاكم بعد عامي هذا في موقفي هذا"[١٩].

ونجد طائفة أخرى من الوصايا يقع فيها التصريح بالتباعد في المكان كوصايا الآباء للأبناء: أي بنية: إنك فارقت بيتك الذي منه خرجت وعشّك الذي فيه درجت إلى رجل لم تعرفيه وقرين لم تألفيه، فكوني له أمة يكن لك عبداً. واحفظي له خصالاً عشرا يكن لك ذخراً"[٢٠].

أما العنصر الأخير في هذا التعريف فهو يتصل بوضع المخاطب في الوصية. وهو عنصر مشترك بين الوصية والعهد والخطبة العسكرية.

فالمخاطب في قسم هام من الوصايا مكلّف بانجاز فعل محدد كقيادة الجيش أو الإمارة أو شأن من شؤون السياسة.

وفي هذا المجال يصرّح المتكلم بالفعل الذي يكلف به المخاطب كقول أبي بكر الصديق لعمر: "إني مستخلفك من بعدي وموصيك بتقوى الله،... فإذا حفظت وصيتي فلا يكن غائب أحبّ إليك من الموت وهو آتيك، وإن ضيّعت وصيتي فلا يكن غائب أبغض إليك من الموت، ولست بمعجز الله"[٢١].

غير أنه لا يحدث التداخل بين الوصية والخطبة الوعظية، في هذا المستوى، إلا إذا كان المخاطب جمعاً.

– بنية الوصية:

يمكن أن نقسم الوصايا من جهة بنائها الفني قسمين، مراعين في ذلك المقام عامة، وعلاقة المتكلم بالمخاطب خاصة.

١) الوصايا العامة: وهي مركبات خطابية تساوي قسماً من أقسام الخطبة الوعظية، سواء أكان المخاطب فيها فرداً أو جمعاً، وهي لا تحيل كبير إحالة على مقام الوصية وخصائص التلفظ فيه.

وهي كذلك لأننا لا نجد فيها عناصر تتصل بوضع المتكلم أو المخاطب أو بالظرف الذي انتج فيها الخطاب بما هو وصية[٢٢].

٢) الوصايا التي تحيل على مقام الوصية فعلاً. وهى تتميز في خطتها وأساليبها عن الخطبة بكافة أنماطها، لأن فيها عناصر متصلة بالمقام، محددة للنمط.

وأول عنصر في بناء هذه الوصايا يتصل بوضع المتكلم، وقد ذكرناه في معرض تحليلنا لزمن القول. وينبغي أن نضيف إلى ما قلناه سمة ثانية نجدها في عدد كبير من الوصايا وهى أن الوصية كلام ينتج عن قيام المتكلم بفعل لفائدة المخاطب؛ فهى كلام يتوسط فعلين. يقول أبو بكر الصديق ليزيد بن

أبي سفيان: "إنك أول أمرائي، وقد وليتك على رجال من المسلمين أشراف غير أوزاع[٢٣] في الناس، فأحسن صحبتهم... "[٢٤].

أما العنصر الثاني فهو وضع المخاطب، وهو وضع محدد، مرتبط كذلك بزمن قول الوصية، كما أنه مدخل إلى تحديد اتجاه الكلام من حيث المضامين. ولئن اختلفت هذه المضامين فإنها ترجع كلها في مبنى الوصية إلى هذا العنصر التمهيدي الذي يميز المخاطبين في الوصايا عن المخاطبين في المقام الوعظي أو العهود أو غيرها من المقامات التي تنتج أنماطا شبيهة بالوصايا.

ما هو وضع المخاطب في الوصية؟

لاحظنا في القسم الأول من هذا الفصل أن المخاطب يمكن أن يكون مكلفاً بأمر ما. يكلفه به المتكلم نفسه، أو غيره جاء في وصية العباس بن عبدالمطلب لإبنه عبدا لله: "يابني إني أرى أمير المؤمنين - يعني عمر بن الخطاب - قد اختصك دون من ترى من المهاجرين والأنصار وإني موصيك بأربع خلال... "[٢٥].

كما يمكن أن يحدد وضع المخاطب بذكر سنّه: جاء في وصية أبي بكر لهاشم بن عتبة: "إن ا لله قد جمع لك تلك الخصال كلها وأنت حديث السن مستقبل الخير"[٢٦].

وقال في وصية لعمرو بن العاص "ياعمرو إنك ذو رأي وتجربة بالأمور وتبصرة بالحرب... "[٢٧].

ويمكن كذلك أن يوصف المخاطب بأنه في وضع اختبار وابتلاء: كما جاء في قول أبي بكر ليزيد بن أبي سفيان: "إني وليتك لأبلوك وأجربك، وأخرجك... "[٢٨].

إن هذين العنصرين يؤلفان الجانب الخبري في الوصية ويرسمان دائرة القول في هذا النمط الأدبي، ويوجهان أهم الأساليب الإنشائية التي يتميز

بها تركيب الوصية. وقد حددناهما كمدخل إلى تحليل دلالات الوصايا في قسم لاحق من هذا البحث.

١. الخطبة السياسية ودلالة العلاقات بين المتخاطبين.

إذا سلمنا بأن المتحدث عنه في الخطبة السياسية الأموية وهي النموذج الأمثل للخطابة القديمة ليس الحكم باعتباره متصورا مجردا لا علاقة له بالمتكلم بل وإنما يكون موضوع الحديث العلاقة بين المتكلم والمخاطب نفسها، فينبغي أن نسلم بأن إلحاق هذا النمط بالخطابة السياسية إنما من جهة دلالته على هذه العلاقة وتصويره لها. فالمتكلم لا يقدم المضامين السياسية بما هي معارف يمد بها المخاطب على غرار ما نجد في بعض الأشكال المكتوبة كرسالة الصحابة لابن المقفع، والمعاش والمعاد للجاحظ، وكتب الأحكام السلطانية. ولا يقدم الغرض السياسي بما هو حقل عرفاني يزود به المخاطب باعتباره متعلماً أو مستشيراً أو عالماً مجادلاً، على غرار ما نجد في كتب الإمامة، أو في النصوص التي تؤسس نظريات الحكم.

ولكنه يقدم صورة للحكم من خلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم. أي أن المتكلم نفسه سيصبح نصه الذي أنتجه في مقام الخطبة مادة يستخلص منها مفهوم الحكم.

وهو في خطبته يفعل ما سيصفه غيره في درجة ثانية باعتبار الخطبة جزءًا من الحكم. (انظر الخاتمة)

فالدلالة السياسية في الخطابة تصبح إذن جملة العلاقات التي تربط بين المتخاطبين في هذا المقام، وهي مما يستخلصه القارىء في زمن لاحق.

وإن خطب بني أمية تتضمن بالأساس صورة للحكم من خلال علاقة المتكلم بالمخاطب في صورته التي هو عليها في ذلك المقام.

وإن المخاطب ليس الرعية جمعاء، لأن مخاطبة الرعية تفترض صورة اكثر تجريداً وأقل ارتباطاً بالمقام. وإن مفهوم الطاعة وما يناسبها من عدل لا

يذكر في الخطبة السياسية الأموية إلا في سياق تحويل المخاطبين من وضع معارض إلى وضع مساند وهو أكثر حضوراً في مفترضات القول منه في منطوقه. ولكن هذا المفهوم يصبح بعد عصر المشافهة الأولى مولداً من مولدات صناعة الرواية، ومنوالاً ينسج عليه الرواة النماذج التي يريدون إلحاقها بأصحاب الخطب.

١٠١ دلالة العلاقات بين المتخاطبين:

يعزو مؤرّخو الأدب اتساع الفضاء الخطابي في القرن الأول للهجرة إلى المناخ السياسي والذهبي الذي عرفته البيئة العربية منذ مقتل عثمان بن عفان.

وهذا التفسير يرى الخطابة نتيجة من النتائج التي جاءت لاحقة. إلا أن الأمر قد لا يستقيم إذا عددنا الخطبة جزءاً من المناخ السياسي ونشاطاً قولياً ذا قيمة إنجازية.

إن الخطابة عامة أي المقام الذي ينتج الكلام تبنى على علاقة حضورية، وقد لاحظنا أن المشافهة الأولى ليست كلاماً فحسب بل وهي كذلك فضاء محسوس، ومرجع يشير إليه الكلام. فالخطبة السياسية إذن مظهر من مظاهر الجو السياسي. وعلاقة القول بالسماع أو الإلقاء بالإصغاء أو علاقة التحاور الخطابي أحياناً. ليست ناتجة عن واقع آخرسابق بل هى ذاتها مرجع أول. ولعلها الجزء الذي بقي لنا من تاريخ تلك الفترة لأننا لا نعرف التاريخ إلا عبر النصوص.

فالنص الخطابي إذن جزء من المرجع لأنه حدث تم في فضاء وبما أن الخطبة تلقى امام جمهور فهي في ذاتها حدث قولي مظروف، يحتل حيزاً في الفضاء الذي يعده المؤرخون منتجاً لها (أنظر دلالة مادة خطب).

وتتأكد صحة هذه الملاحظة حين نعود الى موقف الإسلام من الخطابة. فقد ساعد على تركيز هذه المؤسسة باعتبارها جزءاً من النشاط الديني،

ومن العمل. فالخطابة الدينية أداة من أدوات تأسيس الخطاب الديني، وتثبيته في الذاكرة.

فإذا سلمنا بأن الخطابة جزء مكون للمرجع وقوة فاعلة فيه، وبأنها علاقة حضورية بين متكلم ومخاطب، فإن صورة هذه العلاقة هي التي تمكننا من استخلاص صورة المرجع الذي تشير إليه أو تريد إنشاءه.

وإن علاقة التخاطب بين المتكلم المفرد أو الجمع والمخاطب الجمع أساساً هي ذاتها نموذج مجسد للحكم. وينبغي أن يصبح المتكلم موضوع حديث لمتكلم آخر في مقام آخر كي ينتقل الكلام من كلام الحكم إلى كلام على الحكم، فتوصف العلاقة بمصطلحات قد لا نجدها في سجل الخطيب اللغوي.

فالعلاقة إذن هي عينها الجانب المكون لصورة الحكم. ولئن كانت في الخطابة السياسية الأموية بحكم النوع علاقة حاكم بمحكوم في جميع الحالات فقد تعددت مستوياتها وتنوعت مجالاتها المعنوية تبعاً لذلك، وهي في مستوى أول علاقة حاكم بمعارض غائب بشخصه حاضر بكلامه في ذاكرة المخاطبين الحاضرين وهو مخاطب جاحد منكر. ونستخلص هذه العلاقة من الخطاب الحجاجي المثبت لحق بني أمية في الحكم. هذا الخطاب يرمي إلى إبطال خطاب آخر، شيعي أو خارجي أو زبيري. وبقدر ما يزداد عدد المعارضين الغائبين يتسع مجال الاحتجاج وتتنوع الأفكار. ولهذا لا يمكن بحال أن نفصل بين خطب بني أمية وخطب غيرهم من زعماء المذاهب المعارضة. فاستعمال الحجة لإقناع المخاطبين الحاضرين ببطلان الخطاب المعارض امتداد جدالي لنص موجود حاضر في أذهان المخاطبين وهو هدم له في آن.

ونجد في مستوى ثان علاقةً تجمع بين متكلم (حاكم) ومعارض حاضر. وهي أكثر العلاقات تواتراً لذلك اعتبر المؤرّخون معاني التهديد والوعيد والدعوة إلى الطاعة أهم محاور الخطبة السياسية الأموية.

ولعل النصوص السردية التي حفت بهذا النمط من الخطب مستمدة من صورة العلاقة التي استخلصت من النماذج الخطابية. فوقع المزج أحياناً بين الشخص الاجتماعي والمتكلم في الخطبة وبين ما تقوله الخطبة عن الوضع السياسي وما يمكن أن يكون عليه هذا الواقع.

إن الملامح العامة التي تتسم بها الخطبة السياسية عند بني أمية لم ترد في شكل خبري تقريري تصرح به الخطب، أو في شكل بيان سياسي توثيقي، وإنما استخلصها النقاد من الخطط التي انبنت عليها مختلف النماذج ومن القيمة اللاّقولية لهذه الخطب.

ولما كانت هذه الخطط مرتبطة بمقامات قول تختلف ظروفها من حيث الزمن والمكان وأنواع المخاطبين فإن المحاور الدلالية التي وظفت لخدمتها تتسم بحركية لا يمكن أن نغفل عنها.

فنحن لا نجد محاور ثابتة في جميع النماذج، وإنما تتنوع الدلالات بتنوع المقامات. وإنما الثابت في هذه الخطب هو نوع العلاقة بين أطراف الخطاب، وهي ثابتة وإن تغيرت وجوهها. وفي تغير وجوهها تنوع في كيفية القول وخروج به من دلالة إلى أخرى.

٢٠١. عناصر المكان في الفضاء الخطابي:

للمكان دور محوري في تحويل طاقات الخطيب إلى إنجاز قولي. وتتضح عناصره في وصف وضع المتكلم، وأثره في علاقته بالمخاطبين أي في جانب من الفضاء الخطابي. ويمكن أن نستخلصها من النصوص النقدية، ومن المقدّمات التي وضعها رواة الخطب لتحديد مناسبة الأداء.

جاءت هذه العناصر في البيان والتبيين ضمن الحديث عن شروط المتكلم الخطيب[(١)]. فقد حدد الجاحظ جملة المظاهر الاحتفالية التي تكوّن جانبا من الفضاء الخطابي، وتسهم في إخراج الأداء وتوجيه الاستماع "Theatralisation"[(٢)]، كاللباس والمركوب ثم المنبر، والعصا، وستكوّن هذه

العناصر كذلك قسما من أقسام العمل القصصي الذي يحف بالخطب في روايتها.

ونجد هذه العناصر كذلك في مظان الحديث عن الارتجال أو الإرْتَاج باعتبار الأول مظهر تحقق الطاقة الخطابية المسماة "بفن الخطابة"، والثاني مظهر تعطل تحويلها إلى قول منجز، أو تحقيقها كقوة قول.

ولكن للمكان أثراً في إنتاج الخطبة يتضح في البنية نفسها، أو الخطة. فجل الخطب تتضمن إحالات على المكان، منها تحديد وضع المخاطب والعلاقة التي تصل بينه وبين المتكلم كالإشارة إلى مكان إلقاء الخطبة، في صلب نصها، وهي إمعان في تركيز الخطاب على المخاطب المشار إليه في المكان، ويتخذ ذلك جزءاً من خطة الخطبة لتحويله (أي المخاطب) من وضع إلى آخر كقول طارق بن زيد: "أيها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم.... واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مآدب اللئام"[٣].

وإن ارتفاع وضع المتكلم الخطيب في المكان، باستثناء مكان الخطيب في خطب الإملاك، عنصر محوري يسهم في تحديد الفضاء الخطابي بإجماع القدامى. وقد لاحظنا أنّه جزء من سلطة الخطيب أثناء القول، ويبرز ذلك في كثير من الصور التي تولّدها العلاقة في المكان، كوضع المخاطبين بإزاء الحجاج بن يوسف في قوله: "إنـي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها"[٤].

١٠٣. الأداء في الخطبة:

إن الأداء في الفضاء الخطابي أهم ما يتحقق به إنفاذ الخطبة، فالصوت يكتنف الكلام أي أن الكلام يأتي ليسكن الصوت، ويوجّهه بحسب المقام. وهو طاقة غير محدودة يتم استغلالها بحسب أوضاع المتخاطبين.

ويمكن أن نحلل خصائص المشافهة في الخطبة بالنظر في درجات استغلال الصوت، من خلال الأعمال القولية كالتعجّب والاستفهام والنداء...، أو من خلال إيقاع خطة الخطبة، المقدمة والعرض والخاتمة، أو من خلال المسموعات باعتبار الازدواج والسجع من ضروب الوقف في الكلام. ولكن ينبغي ألا نغفل عن الفرق بين الخصائص الخطابية العامة ومميزات الخطبة باعتبارها جنساً متميزاً عن سائر أجناس القول الخطابي.

ونلاحظ أولاً أن الخطيب يُعدّ الفضاء المكاني لنشر صوته فيه بنفي صوت الآخر أي بإفراغ الفضاء. ومن ثمّة جاء استعمال النداء: أيّها الناس، وصيغ الأمر المصاحبة له: خذوا عني،.. وسائر العناصر المنبّهة للمخاطب.

وفي مقدمات الخطب عناصر أخرى تضاف إلى النداء والأمر، ولكنها ترمي إلى نفس الغاية. منها تحديد المتكلم لوضعه على نحو يفاجيء المخاطبين فيحملهم على الإنجذاب إليه فيتحقق الصمت كقول الرسول صلى الله عليه وسلم في مقدمة خطبة الوداع: "أيّها الناس اسمعوا مني أبين لكم فإني لا أدري لعلي لا ألقاكم بعد عامي هذا في موقفي هذا"[٥].

ومنها إدراج عنصر هجائي، وخاصة في الخطب السياسية الردعية، وهو ما جاء في صيغة اتهام في خطبة زياد البتراء، وقد اطّرد في خطب الحجّاج بن يوسف، فضلاً عن خطب علي رضي الله عنه التقريعية.

ونشير في هذا الصدد إلى أن إمضاء الخطيب صوته في الخطبة السياسية الردعية والتبريرية والتقريعية، وعامّة خطب الأحداث يواكبه صراع حول الفضاء الذي تُلقى فيه الخطبة، بعكس ما يتم في الخطب الوعظية وخطب الحثّ على الجهاد والخطب العسكرية لأن علاقة المتكلم بالمخاطب في الطائفة الثانية (قبل إلقاء الخطبة) تساعد على إفراغ جانب هام من الفضاء، وتهييء للخطيب أسباب القول.

٤٠١. أثر الفضاء في رواية الخطبة:

يمكن أن نترسّم عناصر تاثير الفضاء في مستويين اثنين:

١ مستوى الإنجاز الشفوي الثاني أي مقام الرواية وتناقل النص.

٢ – مستوى الإنجاز الكتابي أي مقام التدوين.

وإذا كان لنا نص جامع ثري كخطب الأحداث السياسية والحربية فإن الاختلاف بين رواياتها في مستوى توظيف عناصر الفضاء المكاني يصبح مؤشراً هاماً لتحليل اتجاهات الرواة في الاهتمام بالخطبة وتَغْزيتها.

ويتضاعف أثر الفضاء الخطابي في الخطبة، حين نتصدّى لدراسة الخطب الحوارية، وهي كثيرة، لأن فيها محاكاة للمشافهة الأولى أوضح وأقوى دلالة على مختلف عمليات الإخراج الفني التي يعمد إليها الرواة في صناعة الفضاء الخطابي، وتوزيع الأدوار على المتكلمين، وتخيل المحاورات المرتجلة.

وإن العناصر السردية التي تصاحب الخطبة فتقدم لها أو تتخلّ أقسامها أو ترد في خاتمتها [مثال : خاتمة خطبة عمر بن عبدالعزيز: ثم بكى فتلقى دموع عينيه بردائه ونزل] (وانظر كذلك خاتمة خطبة أبي حمزة الخارجي، وهما ضمن العقد).

إن هذه العناصر السردية تندرج في رواية الخطب باعتبارها جزءاً من الفضاء الخطابي، وتختلف درجات توظيفها في الخطبة وطرق التلفظ بها. فتكون في مستوى أول جزءًا من كلام الراوية. أو تلفيظاً verbalisation لجانب من الفضاء الخطابي غير ملفوظ كالإشارة. ويكون الراوية في ذلك هو المتكلم، والخطيب متحدثاً عنه، وعلى هذا النحو يتم تلفيظ عناصر كثيرة منها (الحركة أو الإشارة بنوعيها التواضعي والمحاكاتي وهيأة الخطيب، (اللباس، العصا، ....)، إن جانباً من هذا البلاغ يتحوّل إلى نظام اللغة فيكوّن العناصر السردية التي تكون بدورها موضوع القول. ويصبح قاريء الخطبة متقبلاً لنصّ تحولت فيه العلامة من نظام إلى آخر بدرجات مختلفة.

كما يقدّم لنا الرواة هذه العناصر باعتبارها عنصر ربط بين الجانب اللفظي أي كلام الخطيب والجانب غير اللفظي.

وتقدم لنا أخيراً باعتبارها العنصر الواصل الوحيد shifter الـذي يتمكّن به القارىء من تقبّـل الخطبـة لأن خلو الخطبـة مـن العنـاصر غـير الملفوظـة المحددة لجانب من الفضاء الخطـابي يحول أحيانـاً بيننـا وبـين قـراءة الملفـوظ وذلك على النحو الذي سنرى.

إن درجـة حضـور الإشـارة المرجعيـة في الخطبـة كثيفـة. وإن مسـتويات دراستها متنوعة.

ففي مسـتوى التحليـل اللسـاني يمكـن أن نذكـر اسـتعمال إسـم الإشـارة كإشارة المتكلم إلى بعض عنـاصر الفضـاء الخطـابي بمـا في ذلـك المخـاطب كقول معاوية في خطبة بالمدينة: "فإني وا لله ما وليتـه بمحبّـة علمتهـا منكـم، ولا مسرّة بولايتي، ولكنّني جالدتكم بسيفي هذا مجالدة"[٦].

ويكون للإشارة دور محوري في تحديد بنية الخطبـة، وذلـك أن الخطيـب يوزّع أقسامها بحسب مراتب المواجهة، وأصناف المخاطبين. ويعتمد في هـذا النمـط إعـادة مقـول شـاهد في مقـام جديـد .[٧] فبنيـة الخطبـة وترتيـب الشواهد المكوّنة لها لا يفهمان إلا إذا أصبحـت المشـافهة مـن درجـة ثانيـة، أي، أذا رويت الخطبة مصحوبة برواية الاطار الذي ألقيت فيه، وتم وصـف حال المتكلم أثناء إلقائها.

خطبة زياد البتراء نموذجاً للخطبة السياسية.

إن المنزلة التي حظيت بها الخطبـة البـتراء في كتـب الأدب والاختيـارات ترجع، في رأينا، إلى تمثيليتها للنمط الأدبي. ونعـني بذلـك أن حـدود النـص الذي وصل إلينا تسمح لنا بأن نتبـين مـن هـذه الخطبـة ملامـح اسـتراتيجية خطاب سياسي في غاية التبلور والاكتمال.

فقيمة هذه الخطبة من جهة إنتاج النـص الخطـابي وصناعتـه لا تكمـن في بلاغة الجملة، وفي تنسيق العبـارة elocutio ، وإنمـا تتجلـى، في اعتقادنـا، في بنية الخطاب السياسي، وما ينطوي عليه من سلطة قولية.

وفعلاً فإننا حين ننظر في مدوّنة النصوص الخطابية المنسوبة إلى خطباء بني أمية وخاصة الحجاج بن يوسف الثقفي والضحاك بن قيس وعمرو بن سعيد الأشدق وخالد بن عبدا لله القسري وغيرهم نخلص إلى نتيجتين اثنتين:

١- أن الخطبة البتراء تتوفر على أهم ملامح النمط الخطابي السياسي من جهة تعدد مستويات الخطاب، وتنوع طرق المواجهة.

٢- أنها تتميز عن سائر الخطب بفعل تولي في غاية الإنجازية.

فهي في غاية الإنجازية لأن جميع الخطب الأموية تقوم على استغلال الفعل القولي الإنجازي ذي القيمة اللاّقولية Valeur illocutoire وليس ذلك باستخدام أساليب الإنشاء الطلبي فحسب (الأمر والنهي) أو الاستفهام الإنكاري أو غيرها بل ولأن هذا النمط من الخطب. يكوّن، إذا نظرنا إليه نظرة شاملة، عنصراً من عناصر الحكم يتم فيه إنجاز ذلك الحكم وتنفيذه عبر الكلام وتتغير علاقة المتكلم بالسامع، بمجرد التلفّظ به. فأغلب خطباء بني أمية يجمعون في هذا المقام بين وضع الوالي ووضع الخطيب، وتكون خطبهم بذلك جزءاً من هذا الحكم. إن هذا الوضع أهم عنصر تتحدد به علاقة المتخاطبين. \ويساعدنا ترسّم استعمال الضمائر على تحديد هذه العلاقة، بل وعلى ضبط أقسام الخطبة وإدراك خطّتها. فالضمائر في الخطبة مؤشر هام يعلن عن تغير المقامات الفرعية وعن نسق التواصل، فهي دالة بالحضور والعدد لأنهما يختلفان باختلاف أطراف الخطاب ويضمنان وظائف الكلام في الخطبة.

ولما كان كل خطاب يتضمن بالضرورة عناصر يتحدد بها المقام. وجنس الخطاب أيضاً فإن علاقة المتكلم بالمخاطب، بما هي مستوى من مستويات المقام تعتبر مدخلاً إلى تحديد جنس الخطاب أساسياً.

ولعل من أخص خصائص الخطاب السياسي في هذا المجال أن علاقة المتكلم بالمخاطب فية إنما هي علاقة تحويلية يحدثها المتكلم ويسعى بها إلى

وضع المتكلم في طرف من أطرافها كأن يصبح مشاركاً في عمل ما أو مسؤولا عن حدث ما.

ومن هذه الزاوية يصبح مقام الخطبة أهم ركن في تحليل النص الخطابي السياسي، وتحديد صيغ التخاطب بحسب ما ينطق به المتكلم، على النحو الذي سنرى.

١-١. مقام الخطبة

إن الإطار الذي وضع فيه الاخباريون خطبة زياد، أي مناسبة قولها مستمد من الخطبة نفسها (والفسق بالبصرة ظاهر فاش) . وهذا الإطار هو المقام الذي أسس فيه زياد خطبته.

وإذا كان كل مقام إنما يبنى على متكلم ومخاطب وخطاب فإن خصائصه تحددها علاقة المتكلم بالخاطب أي الوضع الذي نستخلصه نحن القراء من العناصر الواصلة shifters المبثوثة في الخطاب والضابطة لتلك العلاقة.

وفي هذا الصنف من الخطب يحدد المتكلم حالة المخاطب ووضعه ويفرض عليه أن يكون مخاطبا على نحو مخصوص (أي مخاطب متّهما) (فهو جاهل، ضال، أعمى، فاسق، منتهك حرم الإسلام....).

وفي هذا التحديد تصريح بالمواجهة العامة لا استثناء فيها لصنف من السامعين فجميع السامعين مخاطبون[١]. (معنيون بالخطبة) وهو تصريح جاء عبر أسلوب الطباق – كل امرىء منكم الكبير ـ الصغير، الحليم، السفيه.

وهذه المواجهة العامة هي التي تكسب القول الخطابي طاقته الإنجازية وتحول المقام إلى مقام مقاضاة، أي أن علاقة المتكلم بالمخاطب تصبح علاقة قاضٍ بمتهم.

ولكنّها تعمل كذلك على إعادة صياغة القطيعة بين المتكلم والمخاطب، بصورة تمهد لإصدار الأحكام[٢].

فالقسم الأول من هذه الخطبة يضع جملة من المفترضات التي لا مناص للمخاطب من أن يقبلها، وإلا فإن الخطبة تتحول إلى مناظرة سياسية فتخرج من نمط إلى آخر.

وربما رفض المخاطب أن يُحشَر في المقام الذي حدده المتكلم إلا أنه لا يقوى بحال من الأحوال على تقويض خطة الخطبة، فليس المهم إذن اقتناع المخاطب بالوضع الذي يوضع فيه وإنما المهم أن يتخذ الخطيب ذلك الوضع مدخلاً إلى بناء خطبته، وترتيب أجزائها dispositio . وذلك لأن "الصناعة الخطابية لا تعتمد في أقاويلها إيقاع اليقين وإنما تقوية الظن"[٣].

١٠٢. خطبة المقام

إذا كان القسم الأول من الخطبة وصفياً تسجيلياً constatatif يحدد عناصر المقام فإن سائر أقسامها مبنية على أقوال إنجازية أي أن قيمة الفعل تتحقق في الخطبة ذاتها باعتبارها جزءاً من خطة أو استراتيجية سياسية[٤].

ونقصد بقيمة الفعل التحقيقية أن المتكلم لا يخبر عن أفعال سينجزها في المستقبل فحسب، أي أن الخطبة ليست برنامج الحكم الذي سيسير عليه فحسب (فهذا واضح ولا يحتاج إلى تحليل: إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوله، لين في غير ضعف، وشدة في غير عنف...) . ولكن نقصد بذلك أن المتكلم يرمي إلى أن يكون الكلام في ذاته كافياً لتغيير فعل المخاطب فيتحول من معارض إلى خاضع، ويكون القول في ذاته فعلاً، لأنه أبطل فعلاً.

وهذا النمط من الخطابة السياسية يرتكز على طاقة القول التحقيقية المبطلة للفعل.

والوسائل اللغوية التي يصاغ فيها هذا النوع من الأقوال في خطبة زياد عديدة منها مثلاً:

- القسم:

- التحذير:
- الأمر:
- النهي:
- الجملة التلازمية. (تركيب التلازم).

وإذا تناولنا القسم مثالاً لتحليل قيمة الكلام التحقيقية فإننا نلاحظ، حين ننظر إليه من جهتي المتكلم والمخاطب أنه يقحم المتكلم في دائرة الالتزام بإنجاز الفعل موضوع القسم، مثل الوعد تماماً فيصبح المتكلم متكلماً فاعلاً في آن واحد[٥].

وهو، من جهة أخرى، يفرض على المخاطب وضعاً جديداً يسهل فيه إبطال فعله.

ولئن تضمّنت بعض الأوامر الدعوة إلى إنجاز أفعال (فمن كان محسناً فليزدد في إحسانه، فاستوجبوا عدلنا بمناصحتكم لنا، فأنفذوه على أذلاله) فإن السمة الغالبة على الخطبة أي المميزة لهذا النمط الأدبي هي النهي، وذلك لأن مختلف الأساليب التي يصاغ فيها تكون عناصر خطاب الردع الذي ترتكز عليه الخطبة.

والنهي أسلوب تصاغ فيه كل المفترضات القولية التي تتضمن أحكاماً قضائية ردعية. ولما كانت المفترضات وسيلة من وسائل تسلط المتكلم على المخاطب فيمكن أن نقول إن الخطبة السياسية الأموية تبنى على تحويل المفترضات إلى مفروضات - لا للإطناب في القول بل لتأكيد صيغة الكلام الردعية.

مثال ذلك أن الجمل التي جاءت في أسلوب تحذير:

إياي ودلَج الليل

إياي ودعوى الجاهلية.

يمكن صياغتها في أسلوب نهي لاستخلاص القول المفروض.

لا تدلجوا الليل: المحذر منه.

لا تعلقوا بدعوى الجاهلية: = = .

فهاتان الجملتان تتضمنان المفترضات التالية وجوباً.

مَنْ يلجِ اللّيْل أعَقِابْهُ

مَنْ يَدع دعوْى الجَاهِليةِ أعَقِابْهُ.

وهذه المفترضات يوجبها الكلام لأن حكم أداة التحذير - أن تكون للمخاطب (إياك، إياكم) وقد ترد لضمير آخر في سياقات قليلة. وهي في هذا السياق للمتكلم لأن الكلام لا يتصل بفعل المخاطب بقدر ما يتصل بفعل المتكلم أي الردع. وهذا الاستعمال يميز بين التحذير في الوصية وفي الخطبة السياسية.

ولكن المتكلم لا يقتصر على صياغة التحذير بل يعيد صياغة المفترضات القادرة علي الفعل في المخاطب كما لاحظنا ويصرح بها في جمل تفصيلية.

- فإني لا أوتى بمدلج إلا سفكت دمه.

- فإني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه.

وليس وصف الفعل إمعاناً في التحذير بل هو إبطال فعل بفعل.

وهو من جهة ثانية تبرير لخطاب الردع بخطاب الإتهام.

فقد جاءت الصيغ الخبرية كذلك مفصلة للمفترضات التي يتضمنها الخطاب:

وقد أحدثتم أحداثا لم تكن - وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة فالإجمال في هذه الجملة يفصّل في الجمل التلازمية المعطوفة عليها (فمن غرّق قوما غرّقناه....).

فهذه الصيغ الخبرية التي أسند فيها نفس الفعل إلى المخاطبين فالمتكلم (والترتيب أساسي) تضع خطاب الردع بإزاء خطاب الاتهام، ولكنه يرد نتيجة له فنصيّر الردع أو العنف مقيدا بمقام معلوم، وموجّهاً إلى مخاطبين من جنس معلوم، تسند إليه أفعال العنف، ويكون الردعُ ردعاً للعنف، أي أن الأفعال التي يهدّد بها الخطيب ليست ابتداءً بل جوابا أو هي أقوال مناسبة

للمقام. ولذلك أدرج في سياق تعداد الأفعال فعلاً يمحو به ما سبق (فكفّوا... أكفّ).

فخطة الخطيب إذن تقوم على وضع المتكلم والمخاطب موضع الفاعلين والمنفعلين في آن، ولكن صيغ الشرط وما يجري مجراها ترتّب فيها الأفعال بشكل يمنح المخاطب المبادرة بالفعل.

ولنا في القسم الثالث من الخطبة مقام ثان انفصل فيه الكلام عن المقام الأول انفصالاً تاماً من خلال حرف النداء الملحق بها التنبيه (أيّها الناس).

وهذه الطريقة في تركيب أجزاء الخطبة تعلن عن تغير المقام أي تعلن عن اكتساب المتكلم صفة جديدة، وعن تغير علاقته بالمخاطب.

فقد عدل الخطيب عن مخاطبة الجمهور بضمير المتكلم المفرد، وهو الضمير الذي استعمل في القسم الثاني، وهو كذلك ضمير عمل على إبراز المواجهة. وأسند فعل المتكلم إلى ضمير الجمع، لا للتخفيف من حدّة المواجهة بل لإلحاق المقام الخاص الذي يقال فيه الكلام بالمقام العام ويتأكد اختفاء ضمير المتكلم المفرد في الجزء الثاني من هذا القسم بظهور علاقة المخاطب بالغائب: [أنتم – هم].

ولكننا نلاحظ أن الخطيب اختار الأفعال التي أسندها إلى ضمير الجمع من سجل يختلف عن سجل الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم المفرد، بل وهي أفعال لا تحيل على المقام الخاص أي مقام الردع، على نحو ما نجد في القسم الثاني بل تحيل على مفاهيم سياسية مجردة فإذا كانت علاقة المتكلم بالمخاطب في المقام الخاص علاقة عصيان وردع ففي المقام العام تبدو العلاقة علاقة (عدل وطاعة).

ولئن بدت المواجهة العامة في بناء الفقرة. أي في تراكيب الازدواج واضحةً (من خلال الضمائر) فإن العلاقة بين المتكلم والمخاطب تختلف عما لاحظناه في القسم الأول. ففيها لا محالة عودة إلى مخاطب عام، ولكن عقد الخطاب غير مسلط عليه مواجهة وإنما يتقاسمه والمتكلم بالتساوي كما أن

الخطاب ليس خطاب مقاضاة (المتكلم قاض يصف فعل المخاطب، والمخاطب متّهم يستمع إليه)، وإنما صار خطاب تعاقد يتساوى فيه الطرفان من جهة الالتزام بالأفعال.

وهذا الاختلاف يناسب خطة الخطبة العامة لأن القسم الأول أدّى إلى إصدار أحكام ردعية متصلة بمقام خاص، وأما هذا القسم فينبغي أن يؤدي إلى الاستقرار السياسي، وهو ما ينشده المتكلم.

فقد كان المخاطب في القسم الأول من الخطبة في وضع متّهم، ويرد خطاب الردع فيحوله إلى محكوم عليه. فالجمل التلازمية صياغة لخطابي الاتهام والحكم في آن. وأن يسبق الخطيب مخاطبه بنص الحكم (بإصدار الحكم) قبل وقوع الفعل فتلك سمة أخرى من سمات الخطاب التحقيقي، حرص زياد على أن يختم بها خطبته (إن لي فيكم لصرعى كثيرة).

وهذه السمة تتردد في هذا النمط من الخطب. ولعل أشهر شاهد عليها قول الحجاج بن يوسف: "إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها".

أما آخر مقوّم من مقوّمات مقام الخطبة السياسية فهو، في رأينا، تغيير المخاطبين: فالخطبة، في قسمها الثاني أساسا (والثالث كذلك) لا تقوم على مواجهة جمع متجانس وإنما يتجه الخطاب بكلامه إلى مجموعات مختلفة أو أصناف من المخاطبين أو يريد أن يصنع من مجموعة متجانسة أصنافاً مختلفة.

وهذا المقوّم الخطابي الداخل في خطة الخطبة يميز كذلك هذا الصنف من النصوص الذي لا يرمي إلى الإقناع أو إلى جمع المخاطبين حول فعل واحد كما سنرى في الخطبة الحربية مثلا (خطبة طارق) وإنما يرمي إلى تقسيم المخاطبين أ ي أن له دوراً مقابلاً تمام المقابلة لدور الخطة في خطب الاستنفار.

ولا يتضح هذا المرمى في ضمائر الخطاب فحسب بل وفي قرائن لغوية كثيرة.

١ - استعمال الغلو والإغراق والتعميم، (المطابقات) أو المواجهة العامة.

٢ - تقسيم المخاطبين إلى مراتب متقابلة، من منظور المتكلم، وهو مقصود في خطة الخطبة التي تقوم على تشتيت المخاطبين.

أ - صنف أول من المخاطبين: ميّزه باسم الموصول العاقل مَنْ ومِن التبعيضية، ووضعه في علاقة صراع مع المخاطبين المتهمين، ووعده بالحكم له (أنا ضامنٍ لما ذهب منه).

ب - صنف ثان: مدلجو الليل. ميّزهم بحكم خاص.

ج - صنف ثالث: دعاة الجاهلية = = =.

د - ونجد - مجموعة أخرى من الأصناف ميّزها كذلك بمجموعة من الأحكام، أو النعوت.

ويبرز صنف آخر من المخاطبين لعله يمثّل الطرف الأساسي في الخطاب الردعي. ولكن زيادا، وإن كشف عنه فهو لم يتجه إليه بالخطاب الردعي صراحة بل على العكس من ذلك أخرجه من مقام الردع (وقد كانت بيني وبين قوم إحن......).

ولعل المقطع الذي سيتوّج به تقسيم المخاطبين وإرباكهم إنما هو المقطع الذي يقلب فيه وضعهم قلباً تاماً، ويحدث لديهم حيرة في فهم أبعاد الخطاب الردعي (ربّ مبتئس بقدومنا سيسرّ ومسرور بقدومنا سيبتئس). فيتبادل المتخاطبون بذلك مواضعهم في علاقتهم بالمتكلم بما هو طرف رئيسي في الخطاب (يتبع).

الهوامش

القسم الأول:

١ – نذكر مثلاً كتاب البلاغة والخطابة لجعفر المرزوي (ت٣٧٤ هـ)ز

٢ – الشفاء، المقلة الأولى في تعريف الخطابة.

٣ – الخطابة الحملية والاستشارية والقضائية.

٤ – الشفاء، الفصل الثالث من المقالة الثالثة.

٥ – انظر حدود هذا التمييز مثلا في: vargs kibedi: Rhetorique et Litterature. Paris 1970.

٦ – البيان ٨٨/١.

٧ – الخطابة العربية، ط القاهرة ١٩٦٣.

٨ – انظر هذه الترجمة في الفصل الرابع من المقالة الثانية.

٩ – البيان في مواطن عديدة.

١٠ – جمعها صلاح الدين المنجد في: فضائل الأندلس وأهلها، بيروت ١٩٦٨.

١١ – انظر مثلا: I. Geries: Um Genre Litteraire arabe: al - mahasin wal - masawi, Paris maisonneure, 1977.

١٢ – انظر: ريجيس بلاشار: تاريخ الأب العربي، تعريب "إبراهيم الكيلاني، تونس ١٩٨٦، الجزء الأول، الموضوعات الفخرية.

١٣ – أنظر أسفله تحليل العلاقة بين المفاخرة الشفوية والمفاخرة الكتابية.

١٤ – أساس البلاغة، ط مصر ١٩٧٣، ٤٦٤/٣.

١٥ – تهذيب اللغة ط القاهرة ١٩٦٧، ٣١٠/١٥.

١٦ – ضمن العقد الفريد ٩/٣ – ١٩.

١٧ – المصدر نفسه.

١٨ – من المفاخرات التي جاءت في صيغة ثنائية الجد والهزل مفاخرات الكاتب والنديم، انظر زهر الآداب ١٠٨١.

١٩ - انظر مثلا ابن الفقيه: مختصر كتاب البلدان ط لندن ١٣٠٢هـ ١٦٧، ١٦٨.

٢٠ - مختصر ١٦٣.

٢١- نعني بهذا أن الجمع بينهما يتحول إلى بنية من أبنية التلفظ بالمفاخرة أوسمة تكوينية (Trait or caractere generique).

٢٢ - محمد اليعلاوي: أدب أيام العرب، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٣٠، ١٩٨١.

٢٣ - قارن بين شروح النقائض وشروح أشعار الفخر.

٢٤ - المصدر المذكور أعلاه.

٢٥ - انظر نصها ضمن الأمالي للقالي.

٢٦ - نعني بذلك الخروج من الخطابة إلى السرد أو العكس.

٢٧ - العقد ٤٦/٤.

٢٨ - المصدر نفسه، ٤٩.

٢٩ - المصدر المذكور أعلاه.

٣٠ - المحل: الجدب.

٣١ - الأمالي ٣٨٧/٣.

٣٢ - لكن هذا التصنيف يعتبر مقياساً خارجياً لا يعكس خصائص النص البنيوية والدلالية.

٣٣ - ضمن جمهرة خطب العرب، ٣٦٧/١.

٣٤ - الردء: العون.

٣٥ - ج.خ.ع، ١١.

٣٦ - اليعلاوي: أدب أيام العرب.

القسم الثاني:

١ - الميداني: مجمع الأمثال ط بيروت، .ت، ٢٢٥/٢.

٢ - أضفنا عبارة مكتوبة لأن الرسالة يمكن أن تكون على لسان رسول مشابهة Message، وهي المالكة والألوكة.

٣ - مجمع، ١٧٣/٢.

٤ - انظر تفصيل هذا ضمن H.R. Jauss: Litterature medievale et theorie des genres, in puetique, I, 1975.

٥ - لأن بعض الأنماط الأخرى يمكن أن تكون مكتوبة كرسائل الوصايا والعهود.

٦ - البقرة ٢٤٠، وانظر كذلك النساء ١١، ١٢، والمائدة ١٠٦.

٧ - انظر مثلا، محمد جعفر شمس الدين: الوصية وأحكامها في الفقه الإسلامي، بيروت ١٩٧٤.

٨ - انظر مثلا وصية أكثم بن صيفي إلى طيىء، ضمن مجمع الأمثال، ١٧٣/٣.

٩ - المفضليات، تحقيق محمد شاكر وعبدالسلام هارون ط دار المعارف مصر ١٩٨٣، ١٤٥، ١٤٦، وانظر كذلك قصيدة عبدالقيس بن خفاف، المصدر نفسه، ٣٨٤.

١٠ - انظر مثلا، هاشم عطية: الأدب العربي وتاريخه.

١١ - البيان ٢٣/٣.

١٣ - انظر مثلا، وصية دريد بن الصمة إلى مالك بن عوف ضمن العقد، ووصية أبي بكر الصديق إلى عمرو بن العاص ضمن فتوح الشام، ووصية عبدالملك بن مروان إلى الشعبي ضمن مروج الذهب، ط بيروت د.ت، ١٠٠/٣.

١٣ - ضمن نهج البلاغة، شرح ابن أبي الحديد، ١٩٥/١.

١٤ - انظر وصية دريد بن زيد لبنيه، أمالي السيد المرتضى، ١٧١/١ز

١٥ - ش ابن أبي الحديد، ١٥٤/٤.

١٦ - يدخل الصنف الثاني في العناصر الخاصة بالمقام القصصي الذي يكتنف الوصية.

١٧ - ج.خ.ع ١٣٣/١.

١٨ - ابن أبي الحديد ١٥٥/٤.

١٩ - البيان ٥٣/٢.

٢٠ - الوصية ضمن مجمع الأمثال.

٢١ - البيان ٣٣/٢.

٢٢ - انظر مثلا وصية معاذ بن جبل إلى مجهول ضمن فتوح الشام.

٢٣ - ليسوا من عامتهم.

٢٤ - فتوح الشام.

٢٥ - العقد ١١/١.

٢٦ - فتوح ٣٨.

٢٧ - م.ن، ٤١.

٢٨ - ابن الأثير: الكامل ١٩٦/٣.

القسم الثالث:

١ - نستعمل عبارة متكلم في معناها اللغوي الأول.

٢ - أنظر ريجيس بلاشار ، مذكور أعلاه، ٨٣٩/٣.

٣ - الخطبة ضمن نفح الطيب للمقري، وقارن برواية الإمامة والسياسة، ونحلل هذه الخطبة في قسم آخر من هذا البحث.

٤ - الخطبة مدونة في مصادر كثيرة كالبيان والعقد وغيرها.

٥ - م مذكور أعلاه.

٦ - العقد ٨٣/٤.

٧ - م.ن ١٣٥، ١٣٦.

قراءة قيمية - فنية في شعر أبي تمام

محيي الدين صبحي

- ١ -

أبو تمام: حياته وتكوينه الشعري

للعبقرية العظيمة وسائلها الفريدة في تكوين ذاتها وتسيير صاحبها في الطريق التي تؤدي به إلى تحقيق الامكانات الفائقة التي زودته بها موهبته. ولكن الشرط الضروري لكي تتم عملية تفتح العبقرية أن يكون لدى المجتمع مشروع حضاري تنشأ بموجبه سلطة تسخر امكانات المجتمع لإيجاد مؤسسات لتعليم الناشئة وتدريبها على تلقي إنجازات العلم المعروف في عصرها، ثم ممارسة حقها في الابداع والتجديد، وإثابتها على ذلك لكي تستمر في التعبير عن نفسها ولو بالخروج عن التقاليد الفكرية والأدبية المأثورة. كما أن باب الرقي الاجتماعي ينبغي أن يكون مفتوحاً لكي يتجاوز العبقري طبقته وبيئته ويشارك النخب الحاكمة في تأسيس المشروع الحضاري.

١ ـ أبو تمام: أصله، مولده، نشأته:

وقصة حياة أبي تمام هي قصة نجاح العبقرية الفردية في شق طريقها وسط مجتمع عربي منفتح يشجع الابداع ويثيب عليه بصرف النظر عن الدين والعرق والمذهب. إذ لم تتضارب الأخبار حول شاعر قط كما تضاربت حول أبي تمام: فمن قائل "هو حبيب بن أوس الطائي صليبة، ومولده بقرية يقال لها جاسم"[١] وجاسم قرية من أعمال منطقة حوران تبعد ٧٥ كلم

عن جنوب دمشق، إلى من يقول: "هو حبيب بن تدوس النصراني، فغير فصُير أوساً"[٢]. وهذا التضارب من أثر التعصب لأبي تمام أو ضده. ثم زاد المستشرقون الأمور تخليطاً، فقرأوا تدوس على أنها ثديوس[٣]. أما نشأته فأكثر غموضاً، إذ تروي الأخبار أن أباه كان عطاراً في جاسم فلما انتقل إلى دمشق صار خماراً وأرسل ابنه للعمل عند حائك. وعند هذا الحائك اتصل أبوتمام بحلقة من حلقات العلم فتعلم وأسلم.

وأنا أرجح من الخبرين اللذين أوردهما الصولي عن أصل أبي تمام أنه عربي من أسرة نصرانية، لأن الصولي قال في الخبر الأول: "الطائي صليبة" ولم يقل إنه مسلم. وقد أورد الخبر الثاني في آخر كتابه ولم يعلق عليه. ومنطقة حوران منطقة قبائل عربية منذ ما قبل الإسلام، ويختلط فيها المسلمون والنصارى إلى اليوم. وقد حكمها الغساسنة مما جعل العنصر اليمني غالباً على أصولها.

من المؤسف أن الصولي في كتابه عن أبي تمام لم يتوسع في أخباره الشخصية لأن كتابه نوع من المساجلة النقدية في الرد على من عابوا شعر أبي تمام. وإذا كانت نصرانية أهله ثابتة فلا معنى للتشكيك بأصلهم العربي حتى ولو انتحلوا أسماء يونانية مثل تدوس لأن النصارى العرب يتخذون مثل هذه الأسماء لأنفسهم نحو قسطنطين وجورج. أقول هذا لأن البهبيتي وفروخ توقفا عند اسم تدوس فتشكك أولهما في عروبة الأسرة وأكد الثاني أصلها اليوناني غير أن لغة أبي تمام وتركيبها بدويان، مثلما أن رؤيته للعالم رؤية بدوية عربية تختلف تمام الاختلاف عن رؤية ابن الرومي الذي ثبت أصله اليوناني.

ونظراً لقلة الأخبار الثابتة عن نشأة أبي تمام وتلقيه العلم، فإن كل مترجم لحياته بناها بناء تصورياً. الثابت في نشأته أمران: انتقاله من جاسم إلى دمشق بصحبة أبيه ثم افتراقه وارتحاله وحيداً إلى حمص. ففي دمشق

اعتنق أبوتمام الإسلام وتعلم الشعر. وإذا كانت الأولى ثابتة فالثانية يدل عليها أنه غادر دمشق إلى حمص وهو يقرزم وينوي أن يكون شاعراً. فإذا كان أبوتمام غادر حمص بين سنتي ٢٠٨ و ٢٠٩هـ وهو في العشرين فذلك يعني أنه أمضى ما بين دمشق وحمص قرابة عشر سنوات. ولعله ذهب إلى حمص رغبة منه في الابتعاد عن أهله بعد اعتناقه الإسلام. كما أن احتضان أسرة بني عبدالكريم الطائي له بوصفه شاعراً أو يريد أن يكون شاعراً، يدل على أن الذين احتضنوه في دمشق وهدوه إلى الإسلام كانوا طائيين، وقد تكفلوا بتعليمه تعليماً عالياً بحيث ذهب إلى حمص وهو ينظم الشعر. فيكون أبوه قد غادر جاسم إلى دمشق وحبيب مازال دون العاشرة فتعلم فيها العربية والشعر والإسلام وذهب إلى حمص وهو ابن خمس عشرة، ونحن نجد في ديوانه قصيدة في مدح "بعض بني عبدالكريم من الطائيين"، تصلح أن تكون تمريناً على النظم في طريقة المقابلة بين الأضداد باستخدام الطباق والجناس:

أرامةَ، كنتِ مألفَ كل ريمِ		لو استمتعتِ بالأنس المقيمِ
أدار البؤس: حسَّنكِ التصابي		إليّ، فصرتِ جناتِ النعيمِ
وما إن زالَ في جرم بن عمروٍ		كريمٌ من بني عبدالكريمِ
يكادُ نداهُ يتركهُ عديماً		إذا هطلتْ يداه على عديمِ
تراه يذبُّ عن حرمِ المعالي		فتحسبُه يدافع عن حريمِ
غريم للملمّ به، وحاشا		نداه من مماطلة الغريمِ

فهنا تبرز ملامح المدرسة الشامية التي بدأ في تعلمها الفتى اليافع من صنعة واعية في البديع ورد الصدر على العجز وزحزحة الألفاظ عن معانيها بالإضافة "حرم المعالي وحريم" و"غريم للملم به ومماطلة الغريم". كما نجد بداية التمثيل بالطبيعة في قوله:

إذا نزلوا بمحْلٍ روّضوه		بآثار كآثار الغيومِ

وقد جرّته رعاية بني عبدالكريم الطائي إلى مهاجاة الشاعر عتبة بن أبي عاصم الذي هجا بني عبدالكريم. وهو هجاء يستغرق أربع قصائد يختلط فيها السباب بالفخر بالوعيد ويخلو من الفن فيبشر بأن أبا تمام الشاعر المقبل لن يكون له باع في الهجاء. فنقرأ له في الدفاع هذين البيتين النثريين:

أيّ كريم يرضى بشتم بني ... عبدالكريم الجحاجح النجبِ
أي فتى منهم أشاح فلم ... يُصِبْ غداةَ الوغى ولم يُصَبِ

كما نقرأ في هذه القصيدة السيئة الحظ بيتين صارا غرضاً للنقاد حين يريدون الغض منه كما فعل الآمدي والقاضي الجرجاني:

لم يهدم الناس ما بقوا أبداً ... ما قد بنوه من ذلك الحسب
لم يأكلوا، هم، ولا عشيرتهم ... ما كنزوه من صامت النشب

ولم يبال النقد بحقيقة أن هذا نظم فتى لما يبلغ العشرين. ومن شعره في حمص في هجاء عتبة أيضاً ـ بعد الاقذاع ـ قوله:

والله، لو ألصقتَ نفسك بالغِرا ... في كلب لاستيقنتَ أنك مُلْصَقُ!

كذلك كان من نظمه في هذه المهاجاة:

أَخَرِسْتَ إذ عاينتَني حتى إذا ... ما غبتَ عن بصري ظللتَ تَشَدَّقُ
وكذا اللئيم يصول إنْ نأتِ النوى ... بعدوه، ويذوب ساعة يصدق
أإلى بني عبدالكريمِ تشاوستْ ... عيناكَ؟ ويحكَ، خلفَ مَنْ تتفوقُ
قوم تراهم حين يطْرقُ حادث ... يَسْمُون للخطب الجليل فيُطْرِقُ

هذا هجاء تتعاون فيه سذاجة المعاني وركاكة النظم، ولا عذر لأبي تمام في إلحاقه بديوانه بدايات نظمه، وهي على هذا المقدار من الرداءة.

غير أن أبا تمام في حمص اتصل بالشاعر عبدالسلام بن رغبان وتلقن منه شيئاً من المدرسة البديعية، كما أخذ عنه المذهب الشيعي في أرجح التخمينات.

٢ ـ أبو تمام في مصر:

رأينا من دراسة شعره، أن أبا تمام لم يتعلم الكثير في دمشق أو حمص. لكن العبقرية تدفع صاحبها لإيجاد وسائل تحقيقها؛ ولا ريب أن أبا تمام، وقد قارب العشرين أحسّ بأنه لن يكون "الشاعر العظيم" إذا بقي في بيئة هامشية، وثقافة أولية؛ فشدّ رحاله إلى مصر بين عامي ٢٠٦ و ٢٠٧هـ (٨٢٣م). والدليل على أن غايته من الرحلة كانت أن يطلب العلم هو أنه أقام في مسجد عمرو في الفسطاط يسقي الماء للطلاب ويرتاد حلقات العلم إذا فرغ من خدمة الجامع والطلاب.

يبدو أن التعليم في مصر كان أرفع مستوى بكثير منه في بلاد الشام، كما يبدو أن شاعرنا قد رحل إلى مصر ولديه مخزون جيد من ثقافة عربية ناهضة، مأثورة ومعاصرة؛ لأن التطور الذي طرأ على نتاجه الشعري في مصر جذري إلى حد لا يمكن أن يحدث لو أن الشاعر خرج من الشام خالي الوفاض من العلم. غير أن الثقافة العالية التي تلقاها في مصر زودته بالقدرة على التصرف في معلوماته اللغوية والشعرية، وبالتالي وضع امكاناته الواعية وغير الواعية في خدمة القريض الذي ينظم مما ساعده على السير في الاتجاه التجريبي الذي طبع شعره بطابعه ووهبه فرائد الإبداع التي فاق بها شعراء عصره وسقطات شعره التي أخذها عليه النقاد واستخدمها خصومه للغضّ من قيمته وإنزاله عن رتبته.

يمكن لمن يقرأ الديوان أن يجد حوالي خمس وعشرين قصيدة قالها أبو تمام في مصر خلال أكثر من ست سنوات أمضاها هناك (٢٥٨ ـ ٢١٥هـ تقريباً). ولنا أن نتصور ضنك العيش الذي عاناه وهو يجمع ما يقيم أوده من خدمة طلاب مفلسين مثله أو أن حالهم أحسن من حاله بقليل. ولعله بعد عامين آنس من نفسه زيادة في القدرة على نظم الشعر، كما أن دائرة

معارفه اتسعت بحيث يجد ممدوحاً يعينه على تكاليف الحياة. وقد كان هذا الممدوح هو عياش بن لهيعة المقيم في الاسكندرية حسب قول الشاعر:

وبالاسكندرية رسم دار | عفا، فعفوت عن صبري وحولي

وقد يكون ذلك بين عامي ٢٠٩ ـ ٢١٠ إبان نشوب الفتن بين القيسية واليمنية في مصر، حيث أسهمت القلاقل في تدهور الوضع المعاشي، وانصرف السراة عن الأدب إلى القتال واصطناع الأعوان. وقد وصف تلك الفوضى في قصيدة شكوى وحنين حيث انتهى به المطاف إلى مصر:

فأصبح حيث لا نقع لصاد | ولا نشب يلوذ به حريب
بمصر، وأي مأربة بمصر | وقد شعبت أكابرها شعوب

وأعتقد أن معظم قصائده في الفخر والزهد،وقصيدته في مدح آل البيت تعود إلى هذه الفترة المصرية. فهي ضيفة في معانيها وصورها، بل إنها تمرين على النظم نجد من بينها قصيدة عارض فيها أبوتمام قصيدة أبي فراس الحمداني: "أراك عصي الدمع". ومطلعها:

تصدّت وحبلُ البين مستحصَدٌ شزرُ | وقد سهّل التوديع ما أوعر الهجر

وفيها يقول:

وصارعت عن مصرٍ رجائي ولم يكن | ليصرعَ عزمي غيرُ ما صرعتْ مصرُ
وطحطحتُ سدّاً، سدُّ يأجوج دونه | من الهمّ لم يفرغ على زبره قطر

بل إن نظرة مدققة تكشف أبعد من هذه المعارضة. ففي قصائد فخره تشوق إلى أهله وحنين يحاكي به ما في الروميات من انهيار مع العاطفة ثم صعود بالفخر بالتجلد والصبر، ثم صياغة التجربة بحكمة:

مازلت أرمي بآمالي مراميها | لم يَخلُق العِرضَ مني سوءُ مُطَّلبي
بغربة كاغتراب الجود، إنِ برقت | بأوبةٍ وَدَقَتْ بالخُلفِ والكذبِ
إذا عنيت لشأو قلت إنّي قد | أدركته، أدركتني حرفة الأدب

ما آب مـن آب لم يظفـرْ بحاجتـهِ ولم يغِبْ طالب بـالنُجحِ لم يخـبِ

هذا شعر يدل على نضج في الادراك والأداء، وهو يعود إلى أواخر عهده بمصر. وفي قصيدة مماثلة تطالعنا هذه النظرة مع اعتداده بنفسه:

نأيتُ، فلا مـالاً حويتُ ولم أُقم فأمتع إذ فجّعـتُ بالمـالِ والأهـل
بخلتُ على عرضي بما فيه صَونُـه رجاءَ اجتناءِ الجودِ مـن شجرِ البخـلِ
عَصَيْتُ شَبا حزمي لطاعةِ جيرةٍ دعتني إلى أن أفتحَ القُفْلَ بـالقُفْلِ

وصورة فتح القفل بالقفل صورة عبثية تماماً تجسّد وضعه في الانتقال مـن الشام إلى مصر هرباً من الفقر، فواجه الغربة والحرمان. والقصيدة بأكملهـا تترك في النفس وقعاً حزيناً رصيناً، ربما بسبب بنائها الثلاثي: فالقسـم الأول في وصف أثر الخمر في الشارب:

إذا هي دبّتْ في الفتى خال جسمَه لِمَا دبّ فيه، قريةً من قرى النّمل
إذا ذاقهـا ــ وهـي الحياةُ ــ رأيتَـهُ يعبِّـسُ تعبيـسَ المقـدَّمِ للقتـلِ

وهذه المقدمة تضارع همه الذي صرعه في جهده لكـي ينـال نصيبـه مـن الحياة، فهو لا يصـف خمار السكر بقـدر مـا يصـف خبـل الحيرة وإحبـاط الأمل، يلي ذلك وصف رقيق لجو الشام وندم على مغادرتها:

سقى الرائحُ الغادي المهجَّرُ بلدةً سـقتنيَ أنفـاسَ الصبابـةِ والخبـلِ

وبهذا البيت ينتقل من وصف الخمرة إلى وصف الشام، وفيـه مـن رفيـع الصنعة استعمال فعـل "سـقى" مرتـين. فبينمـا كـان وهـو يشـرب في مصـر ذاهب العقل عابساً، إذا به عند ذكر الشام يتهلل بتصوير السحاب والندى والبرق:

ترى الأرضَ تهتزّ ارتياحـاً لوقعهِ كما ارتاحت البكْـرُ الهـديُّ إلى البعـل

فهذا خصب كوني يراه الشاعر في بلاد الشام ويفتقده في مصر حيث يحسب غربته الطويلة بالأيام:

أخمسة أحوالٍ مضتْ لمغيبه		وشهران بل يومان: ثكلٌ من الثكلِ
لقد طلعتْ في وَجه مصر بوجهه		بلا طالعِ سعدٍ، ولا طلعِ سهلِ
وساوسُ آمال، ومذهبُ هِمّةٍ		مخيمةٍ بين المطية والرحلِ

وهنا ينتقل إلى وصف خيبته بمصر وصفاً مباشراً فيتناظر مطلع الخمار من السكر في القسم الأول مع وصف الخيبة في القسم الثالث. فتجمع القصيدة بين التلميح والتصريح ويكمن في ما بين القسمين شوق إلى الأهل والبلد.

وأما هجاء أبي تمام فالاقذاع فيه كثير، واقتلاع المهجو من أصله العربي فكرة تتكرر، عدا عن نفي الصفات الكريمة عنه وأولها الكرم والنجدة والفهم:

فصرتْ أذلَّ من معنى دقيقٍ		به فقرٌ إلى فهمٍ جليلِ

--*

ساحاتُ سُودٍ، بحمد الله، ميّتةٌ		فيها العلى، حيّةٌ فيها الدنانير

والشاعر معتد بشعره وشخصه فهو يرى المهجو أدنى قدراً منهما:

لا ذنبَ لي غيرَ ما سيَّرتُ من غُرَرٍ		شرقاً وغرباً، وما أحكمتُ من عُقَدِ
نشرٌ يسيرُ به شعرٌ يهذّبُهُ		فِكرٌ يجول مجال الروح في الجسد

إن هذه الأفكار والأساليب وطرق بناء القصيدة، بذور نمت في ما بعد لكي تشكل خصائص شعر أبي تمام كما نتبينها الآن، مع إضافة مهمة هي القدرة على بناء موقف إنساني إشكالي، مأزق لا مخرج منه إلا بالموازنة بين الأضرار المحتملة واختيار الأذى الذي يحفظ للشاعر احترامه لنفسه وللشيم العربية التي يجسدها:

ذُل السؤال شجى في الحلقِ معترضٌ		من دونهِ شرَقٌ، من تحته جَرَضُ

ما ماءُ كفِّكَ، إن جادتْ وإن بَخُلَتْ، من ماءِ وجهي، إذا أفنيتهُ عِوَضُ
مَنْ اشتكي؟ وإلى مَنْ أَعْتزي؟ وندى من أجتدي؟ كلُّ أمري فيك مُنتقضُ
مودّةٌ ذهبٌ، أثمارُها شَبَهٌ وهِمّةٌ جوهرٌ، معروفُها عَرَضُ

هذه قصيدة يعاتب فيها أبوتمام عياش بن لهيعة. فالشاعر بين أن يريق ماء وجهه وبين أن ينصرف مستغنياً عن عطاء عياش، حفظاً لكرامته، بعد أن أقام ببابه حولاً كاملاً:

الفِطْرُ والأضحى قد انسلخا، ولي أمل ببابك صائمٌ لم يُفطِرِ
حَوْلٌ ولم ينتجْ نَداك، وإنما تُتَوَقَّعُ الحُبلى لتسعةِ أشهرِ

والموقف الذي يصوره الشاعر هو إما احتمال الذل والحرمان والإلحاف في المسألة أو الرحيل، بعد انتظار عام، مملقاً تائهاً إلى غير جهة.

وفي ظني أن طول ألفته لشعر أبي فراس قد علمته صياغة مثل هذه المواقف، ولاسيما أن شعر الحماسة الذي كان يروي قسماً كبيراً منه حافل بها. وروعة قصيدة "أراك عصي الدمع" أنها سلسلة من هذه المواقف الإشكالية في الحب والحرب معاً: فالشاعر عاشق لكنه عصي الدمع، يعصي الهوى لكنه مشتاق ـ إلا أن أخلاق الفروسية تفرض عليه الصبر ـ لأن مثله لا يذاع له سر! هذه المفارقات تصل إلى حد انقلاب القيم، فالوفاء شيمة يعتز بها العرب ويفخرون، إلا أنها في هذه المواقف دليل على الضعف وتؤدي إلى الذل:

وَفَيْتُ، وفي بعضِ الوفاءِ مَذَلّةٌ لآنسةٍ في الحيِّ، شيمتُها الغدرُ

لكن الشاعر يحبها ولا يملك من أمره شيئاً، فليس له إلا أن يستمر في هذا الوضع الشائك مادام لا يتمكن من تغييره:

وقلّبتُ أمري، لا أرى ليَ راحةً إذا البينُ أنساني ألحَّ بي الهجرُ

بناء على ما سلف في هذه الدراسة صار بامكاننا تحديد تاريخ انتقال أبي تمام إلى الاسكندرية لمدح عياش. فقد أعلن الشاعر يأسه من مصر بعد ان أقام فيها خمسة أعوام وشهرين ويومين، حسب قوله. فإن كان قد وصل إليها بين ٢٠٧ و ٢٠٨ فيكون قد يئس منها عام ٢١٢، ويكون قد انتقل إلى الاسكندرية عام ٢١١ وأمضاه في صحبة عياش. يروي الصولي هذا الخبر:

"حدثنا عبدا لله بن الحسين، قال حدثني البحتري قال: سمعت ابا تمام يقول: أول شعر قلته:

"تقي جمحاتي لستُ طوعَ مؤنبي"

ومدحت بها عياش بن لهيعة فأعطاني ألف درهم"(*)

هذا الخبر صحيح إذا فهمنا أن أبا تمام يعني أول شعر قاله في مصر في المديح. والقصيدة تجري على سنن المد الاحتفالي المألوف: عشرة أبيات في الغزل وثلاثة لحسن التخلص وثلاثة عشر في المديح وثلاثة للختام. ويبدو فيها الشاعر في أحسن حالاته أملاً ونظماً. فنقرأ له يصف نفسه:

كأنّ له دَيناً على كل مشرقٍ | من الأرض أو ثأراً لدى كل مغربِ

ونقرأ له في الممدوح:

مَصَادٌ تلاقت لواذاً بريوده | قبائل حيَّيْ حضرموتَ ويعرب

فهو كرأس الجبل (مصاد) لاذت بحوافه (ريوده) قبائل قحطان بعد تشعبها. كذلك نقرأ هذا البيت اليماني:

ذوونَ قيولٌ لم تَزَلْ كل حلبةٍ | تَمَّزقُ منهم عن أغرَّ مجَبَّبِ

فجمع ذو (مثل ذويزن) على ذوون، والقيول ملوك اليمن، والتجبيب بياض قوائم الدابة إلى الركبة.

وفي الختام نقرأ له هذين البيتين حيث يكذب الثاني ما جاء في الأول:

وما ضيقُ أقطارِ البلاد أضافني   إليك، ولكن مذهبي فيك مذهبي
وأنت بمصرٍ غايتي وقرابتي   بها، وبنو أبيك فيها بنو أبي

وعبارة "ولكن مذهبي فيك مذهبي" في غاية الفخامة والتهويل. أما البيت الثاني فيعادل اللجوء إلى الممدوح والالتحاق بنسبه وهذه اللهجة الشخصية في الخطاب المباشر بين الشاعر والممدوح تفلح في مد جسور التواصل بين الشاعر الشاب وممدوحه العجوز. على أن الشاعر بعد شهور قليلة احتاج إلى المال فحمل على طبعه ونظم قصيدة متكلفة دفعه مزاجه المتكدر إلى تغطية تقصيره الشعري فيها بألفاظ عويصة ومعان بعيدة هزيلة، منها:

قد قلتُ لما اطلخمّ الأمر وانبعثت   عشواءُ تاليةً غبساً دهاريسا
أهيسَ لجّاءً إلى همم   تغرّق الأسدُ في آذيّها الليسا
مقابلٌ في ذُرى الأذواء منصبه   عيصاً فعيصاً، وقد موساً فقد موسا
الواردين حياضَ الموتِ متأقةً   ثباثباً وكراديساً كراديسا

من المرجّح أن عياشاً لم يفهم القصيدة، وأن الذين فهموها حكموا بأنها من ساقط الشعر. ولعلها من أردأ قصائده في المديح، لسوء حظ أبي تمام الذي كان بحاجة إلى قصيدة جذابة تستدر كرم الممدوح. ولعل شعراء مصر، ومنهم يوسف السراج الذي تهاجى مع شاعرنا، قد اتخذوا من هذه القصيدة وسيلة لمحاصرة أبي تمام ونفيه من عالم الشعر وعطاياه. غير أن أبا تمام مدح عياشاً بقصيدتين وعاتبه بأربع وهجاه بأربع عشرة ـ اثنتان منهما بعد موته. وهذا يدل على طبع حاد واعتداد بالنفس سوف يلازمانه بقية حياته وخاصة في علاقته بممدوحيه.

القيم الخلقية العربية في مدائح أبي تمام:

قد تكون سينية أبي تمام السالفة الذكر، والتي مطلعها "أحيا حشاشة قلب كان مخلوسا"، من شعره الساقط الرديء؛ إلا أنها قصيدة هامة عند

البحث عن أسلوبه الشعري وتكوينه الشكلي. فأبوتمام شاعر تجريبي ـ أي انه لا ينتظر لحظة الإلهام وتدفق التعبير بل يعمد إلى النظم عمداً ويتخير خطة للتعبير عن وعي وتدبر ثم ينظم قصيدته بحسب ما يتوارد عليه من رؤى ومعان لحظة النظم، وقد يعيد النظر في ما صنع فيغيره، ولكن ضمن الخطة الأصلية للقصيدة، مما يجعل قصائده تتسم بالاتساق الفني والتجانس بين أبيات القصيدة الواحدة. فلو نظرنا في السينية المذكورة لوجدناه قد بناها وحشية بدوية غريبة المظهر والمخبر. كأنها حجارة أراد أن يرمي بها عياشاً لّما تأخّرّ عطاؤه عن الشاعر:

نَمَوْكَ قنعاسَ دهرٍ، حينَ يُحزنهُ أمرٌ، يشاكهُ آباءً قناعيسا

هذا البيت الذي يأتي في آخر القصيدة يشابه بقية الأبيات التي مرت بنا في صلبها أو مطلعها. فللكلمات شكل ومظهر وملمس ومذاق، ينتقي أبوتمام من صفاتها ما يلائم الموقف الذي يريد أن يخلقه ويعبر عنه. فهذه القصيدة، من حيث شكلها، موقف غاضب في صيغة مديح بدليل ما تلا ذلك من قصائد عتاب ثم هجاء مر. وهذه عادة لازمته إلى آخر حياته إذا مدح ولم يأخذ جزاء مديحه.

ومهما يكن من أمر، فإذا غادر أبوتمام مصر في ٢١٣هـ فلابد أنه كان في دمشق خلال عام ٢١٤ ـ ٢١٥ (٨٣٨) حيث كان المأمون يتجول في بلاد الشام إثر سلسلة غزوات قام بها على حدود الروم. فمدحه بقصيدة تمثل طفرة عظيمة في تطور شعره. لقد اكتمل نضجه ولم يعد تتبع مساره التاريخي مهماً. مطلع القصيدة:

دِمَنٌ ألَمَّ بها، فقال: سلامُ كم حلّ عقدةَ صبره الالمامُ

وهي نسيج متجانس في رقة الأسلوب ورهافة الأداء وحسن الانتقال من غرض إلى غرض. فنقرأ في المقطع الأول في مناجاة الطلل هذه الأبيات التي مازالت عذوبتها نضرة حتى اليوم ولو أنها تخاطب الأطلال:

ولقد أراكِ، فهل أراكِ بغبطة والعيشُ غضٌّ، والزمانُ غلامُ
أعوامُ وصلٍ كادَ يُنسي طولُها ذكرَ النوى، فكأنها آيامُ
ثم انبرتْ أيامُ هجرٍ أردفتْ نحوي أسىً، فكأنها أعوامُ
ثم انقضتْ تلك السنونُ وأهلُها فكأنها وكأنهم أحلامُ

فهو يخاطب الأطلال ويتمنى أن يراها مغتبطة بعودة ساكنيها وكأنها حياة الصبا وعود الشباب الأزلي، ثم يعطف المستقبل على الماضي فتتطابق الأمنية في البيت الأول مع الماضي والذكريات المعيشة التي طال الوصال فيها حتى ظن العاشق أنه آمن من غوائل الدهر؛ لكنها أوقات هنية مرت بسرعة ثم أعقبها الزمان البطيء الثقيل الذي يرافق النوى والهجر. فجأة انقضى كل ذلك الامتلاء والانشغال وبقي الشاعر وحيداً مذهولاً كأنما يصحو من حلم! هذه رؤيا لفعل الزمان بالحياة، تواكب فيها الأداء السريع مع انخطاف المشهد وتطاير الأحداث المتوالية كأنها نثارات ريش في الفضاء المترامي. هذه الخصائص الفنية الظاهرة أقل تأثيراً فينا من لهجة التقرير الموضوعي التي تلف السرد بإيقاع تأملي يخلو من الحسرة أو لنقل إنه يضغط انفعالات النص بحيث تتفجر في نفس القارىء بعد أن يستوعبها ويتملى من جمالياتها فتفاجئه بما تختزن من عبث الحياة المكتوم.

على أن هذه الروح الانسانية المتأملة والكلية تتجاوز المطلع الغزلي الذاتي ـ ذاتي بمعنى أنه يتعلق بانفعالات الشاعر وذكرياته وآماله ـ ليتخلل المديح فتنجلي عن صورة خليفة محسن رحيم متواضع:

من شرَّد الاعدامَ من أوطانهِ بالبذل حتى استُطْرِفَ الاعدامُ
وتكفّل الأيتام عن آبائهم حتى وددنا أننا أيتامُ

ولكنه مؤمن يقود جيشه إلى النصر:

فنهضت تسحب ذيل جيش ساقه ... حسن اليقين، وقاده الاقدام

إن وصف الجيش في القصيدة سوف يصبح إحدى الثيمات المتكررة في شعر أبي تمام وسوف ينقلب وصفه للمعارك، بحيويته وقوة خياله إلى شعر ملاحم، لا لأن معظم ممدوحيه الطائيين قواد عظام في الخلافة العباسية فقط، بل لأن سمو قيمه تجد تحققها في عالم الشجاعة والغلبة والنصر، مما يحمل العز والمنعة للعرب والاسلام. والغريب أن شعره في هذا المجال يشف ويرق حتى يغدو غزلاً بالسلاح. فنجده يقول في وصف الرمح:

مِن كلِّ أزرقَ نظّارٍ بلا نظرٍ ... إلى المقاتل، ما في متنهِ أَوَدُ

كأنه كان تِرْبَ الحبِّ من زمنٍ ... فليس يُعجزُهُ قلبٌ ولا كَبِدُ

وهذه الرقة تدل على ما قررناه من أن ملمس النسيج الشعري عند أبي تمام يرتدّ إلى حالته النفسية، ولا علاقة له بالموضوع حرباً أو حباً. وهو يعبر بالنسيج رقة وخشونة عن موقفه ومشاعره تعبيراً موضوعياً.

وصف الجيش والمعارك والحوادث التاريخية:

تعد قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ومدح المعتصم إحدى روائع الشعر العربي. وهي تحفة فنية متكاملة من البيت الأول وحتى الأخير. القصيدة تقوم على الوحدة العضوية والنمو الداخلي. تبدأ القصيدة باظهار انفعال الفرح عى صورة سخرية تقارن بين فعل السيف وتخرص المنجمين، ثم تتغير اللهجة من السخرية إلى الرصانة والتهليل. ويكفي أن ينصت القارىء إلى اختلاف الوقع Cadence بين البيتين التاليين، علماً بأن الشاعر كان يتحدث

عن الأبراج التي ينظر إلى تنقلها المنجمون ليتنبأوا بالمستقبل، فيقول إن الأبراج:

لَوْ بيَّنتْ قطُّ أمراً قبلَ موقعِه لم يُخفَ ما حلَّ بالأوثان والصُّلُبِ
فتحُ الفتوح تعالى أن يُحيطَ به نظمٌ من الشّعرِ أو نثرٌ من الخطبِ

ثم يشرع في وصف مناعة عمورية وعجز الفاتحين عن اقتحامها وقدرة الجيش العربي على اقتحامها. في سياق ذلك، تبرز فجأة صورة المدينة المحترقة، وهي صورة رائعة فريدة في أدب الملاحم تفوق ما جاء في ملاحم هيرودوت والرامايانا؛ فهذه لوحة تقف وحيدة في تألقها:

لقد تركت ـ أميرَ المؤمنين ـ بها للنّار، يوماً، ذليل الصّخرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ اللّيلِ، وهو ضُحى يشلُّهُ وسطها صبحٌ من اللّهبِ
حتّى كأنّ جلابيبَ الدّجى رَغِبَتْ عن لونها، أو كأنّ الشّمسَ لم تَغِبِ
ضَوْءٌ من النّار، والظّلماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دُخانٍ في ضحى شَحِبِ
فالشمسُ طالعةٌ من ذا، وقد أَفلَتْ والشّمسُ واجبةٌ من ذا، ولم تجبِ

إن ظهور الشمس في هذا المشهد يضفي عليه بعداً كونياً يصعد مشهد الحريق ليصبح جزءًا من عقاب.. الخالق، لأن إحراق مدينة أمر غير إنساني. وهذا ما يحس به الشاعر ويقرره بكل موضوعية. فالمشهد مرعب قبيح سمج ـ لكن سماجته جميلة لأنها نصر للإيمان على الكفر قام به خليفة ينفذ أمر الله:

سماجةٌ غَنِيتْ منّا العيونُ بها عن كل حُسْنٍ بدا، أو منظرٍ عَجَبِ
لم يعلمِ الكفرُ كم من أعصر كَمَنَتْ له المنيّة بين السُّمر والقُضُبِ
تدبيرُ معتصمٍ بالله، منتقم بالله، مرتقب في الله، مرتهبِ

إن خطوط التسامي متوازية في اللوحات المتوالية التي يقدمها الشاعر: فكما تصعّد الحريق حتى غدا مشهداً كونياً للصراع بين الشمس والظلام،

يتصعد معنى النصر والهزيمة ليغدو صراعاً بين الايمان والكفر. فهذا السمو في القيم يتلاحق موجة إثر موجة حتى يقرن في الذروة بين إرادة الله وحق الانسان في الحياة والأمن. فقد سبق للروم أن غزوا مدينة زبطرة وأحرقوها وسبوا نساءها حتى صاحت إحدى الهاشميات: "وامعتصماه" فلبى الخليفة استغاثة المرأة التي اعتدى عليها الروم:

لَبَّيْتَ صوتاً زبطرياً هَرقتَ له كأسَ الكرى، ورُضابَ الخرّد العُرُبِ

وإذن، فلهذا المشهد المرعب جانب إنساني يقوم على الدفاع عن النفس، ورد العدوان بالقوى الوحشية ـ مرة أخرى ينبلج من وحشية الحرب جانب بطولي. فلم يكن غرض الجيش العربي الخراب والنهب بل هزيمة العدو وتحطيم قوته وإرادته. ويدفع الشاعر عن قومه بأن المعتصم قد أنفق أكثر مما كسب من أموال، لأن غايته ليست النهب بل كسر شوكة العدو:

لم ينفقِ الذّهبَ المُرْبيْ بكثرته على الحصى، وبه فقرٌ إلى الذّهبِ
إن الأُسودَ، أسودَ الغابِ، هِمّتُها يومَ الكريهة، في المسلوبِ لا السلب

وهذه الصورة "الأسدية" العظيمة تضع البطولة في إطار من القيم الانسانية المتضاربة حيث شقت الخلافة العربية الاسلامية طريقها في غابة التاريخ.

إن عظمة القصيدة مستمدة من عظمة القيم السامية المتصارعة في ساحة المعركة بين العرب والروم، الإسلام والكفر، الإنسانية والوحشية، الدفاع عن النفس الذي ينتهي بنصر كاسح والعدوان الهمجي الذي بدأه الروم على العرب في زبطرة. ومرةً أخرى يفلح أبوتمام في خلق موقف إشكالي متناقض في صميمه وهو يعرض ذلك التناقض الكامن بكل موضوعية مع إعلان انحيازه الكامل والمطلق لدولته وقومه ـ وهذا تناقض أكبر يواجهه كل

أديب يتسنم ذرى الموقف القومي والمشاهد الإنسانية. فهذه المعركة المنتصرة كانت في وقتها آخر حلقة من سلسلة المعارك التي ابتدأت بانتصار الرسول في بدر على المشركين وانتصار العرب على الروم في عمورية:

إنْ كانَ بينَ صروفِ الدهر من رَحِمٍ موصولةٍ، أو زمامٍ غيرِ منقضبِ
فبين أيامِكَ اللاتي نُصرتَ بها وبين أيامِ بدرٍ أقربُ النّسَبِ
أبْقَتْ بني الأصفرِ المصفرّ، كاسْمهمِ صفرِ الوجوه؛ وجلّت أوجه العرب

هذه القصيدة ذروة من ذرى الشعر العربي. أطلنا في تحليلها اكتفاء بها لإعطاء القارىء فكرة عن الروح الملحمية عند أبي تمام. ويمكن للدارس الذي يريد تتبع إبداع الطائي الكبير أن يتوسع في نواحي وصفه للجيش وللمعارك، فيراجع قصائده في مدح القواد العرب العظام، حيث تتجسد في قيادتهم وشجاعتهم وكرمهم قيم الحياة العربية في إمكاناتها القصوى تجسداً فعلياً على أرض الممارسة والواقع، بحيث يلتقطها أبوتمام ويؤمثلها في جوائه الشعري، وأنا لا أشك في أن أبا تمام كان يجد عند هؤلاء القادة العرب ما كان ينشده ويؤمن به من قيم عربية صميمة، مثلما كانوا يكرمونه ويعلون من مكانته بوصفه شاعر العرب والعروبة والإسلام، فقد جعلوه يعيش في جو من الإخاء والمودة والإعزاز حتى كان يتشفع لأحدهم بولده وأخيه. إننا إذا أردنا أن نفهم أبا تمام وشعره وحياته فينبغي أن ننظر إليه وإلى شعره وإلى اختياره ممدوحيه وإلى تطور علاقته بهم من حيث القيم التي يرى أنهم يمثلونها، لا من حيث المنفعة والمال والعطاء. فقد كان أبوتمام في غنى، كما أنه كان من الغنى بحيث يعطي قاصديه من أهل وأصدقاء أو يسعى هم بعطاء أو عمل أو وظيفة:

ما أنسَ لا أنسَ قولاً قاله رجلٌ غضضتُ في عقبهِ طرفي وأجفاني:
نَلِ الثريا أو الشِّعرى، فليس فتىً لم يُغنِ خمسين إنساناً.. بإنسانِ

الهوامش

١ ـ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين، المكتب التجاري، بيروت، لانا، ص ٥٧.

٢ ـ أخبار أبي تمام، ص ٢٤٦.

٣ ـ ثاذوسس، كما قرأها مرغليوس (ENC: ISL. I. ١٠٩) أو نديوسس، كما قرأها رتسير (ENC. ISL. New)، راجع عمر فروخ، شاعر الخليفة المعتصم با لله، بيروت ١٩٥٤.

* (ملاحظة: في الهامش وردت ألف، لكن المحقق رفع السعر وجعلها في المتن خمسة آلاف).



المسرح في مؤتمرات الأدباء العرب

عبدالله أبو هيف

ظلت قضية المسرح، أو قضية المسرح العربي، هامشية في مؤتمرات الأدباء العرب على الرغم من أهميتها الفكرية والفنية، ولاسيما اتصالها بقضايا أخرى مثل الهوية والتبعية والأصالة من منظورات طبيعة التفكير الأدبي العربي في انبثاق المسرح من الشعائر والطقوس الدينية أو المسرح بوصفه شكلاً أدبياً مستحدثاً كما هو شائع، أو الظواهر المسرحية الموروثة كأشكال مسرحية أو احتفالية.. إلخ. أجل، لقد ظلت مثل هذه المنظورات بعيدة عن الدرس الأدبي وعن التفكير الأدبي العربي على نحو مباشر حتى مطلع السبعينات إذ ركن غالبية المشتغلين بالمسرح العربي إلى أحد اطمئنانين، أولهما الاطمئنان إلى أن المسرح شكل عربي وعلى هذا فهو مستحدث عندنا في الثقافة العربية، وثانيهما الاطمئنان إلى أن الظواهر المسرحية العربية ـ إن وجدت ـ فهي لا تقيم مسرحاً ولا تندرج في الثقافة العربية التقليدية من جهة، ولا تتيح أفقاً لنهوض مسرحي ذاتي من جهة أخرى.

وعندما نوقشت قضية المسرح أو قضية المسرح العربي في مؤتمرات الأدباء العرب، على قلتها، فإنها نادراً ما التفتت إلى القضية بحد ذاتها، أو فيما تثيره من مشكلات واقعية في الثقافة العربية الحديثة، أو في التفكير الأدبي الحديث على وجه الخصوص، فقد عولجت قضية المسرح العربي في علاقتها بموضوعات المؤتمرات الكبرى التي تركزت غالباً، حتى المؤتمر الحادي عشر على الأبعاد المباشرة، القومية والايديولوجية والسياسية للأدب العربي المعاصر، بتأثير الشعارات التي توضع لكل مؤتمر، استجابة

للأحداث العربية التي كانت تعقد هذه المؤتمرات للتعبيرعن التفاعل معها، فتكتب المحاضرات أو الأبحاث على مقاسات محاورها لإعلان موقف تضامني عربي مشترك غالباً.

ونشير إلى الأبحاث ـ المحاضرات ـ التي تعرضت للمسرح في مؤتمرات الأدباء العرب، وهي على النحو التالي:

ـ المؤتمر الرابع (الكويت ١٩٥٨):

ـ البطولة في الأدب المسرحي عبدالقادر القط (مصر)[١]

ـ المؤتمر العاشر (الجزائر١٩٧٥):

ـ النضال في المسرح العربي الباهي فضلاء (الجزائر)[٢]

ـ المؤتمر الحادي عشر (طرابلس ـ ليبيا ١٩٧٧):

ـ مشاكل الأدب الدرامي العربي كمال عيد (مصر)

ـ المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي / عبدالكريم برشيد (المغرب)[٣]

ـ المؤتمر الثاني عشر (دمشق ١٩٧٩):

ـ المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص وليد إخلاصي (سورية)

ـ حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري/ البوصيري عبدا لله (ليبيا)

ـ المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص/ كمال عيد (مصر)

ـ السياسة في المسرح العربي الحديث عمر البرناوي (الجزائر)[٤]

وعلينا أن نشير أيضاً، إلى الظاهرة الغالبة على هذه المؤتمرات، وهي أن المحاضرات أو الأبحاث لا تعالج قضية المسرح أو المسرح العربي إلا من خلال قضية كل مؤتمر أو شعاره على حدة، وقد كانت قضايا المؤتمرات المذكورة وفق ما يلي:

ـ المؤتمر الرابع: البطولة في الأدب العربي.

- المؤتمر العاشر: الأديب العربي وموقفه من قضايا التحرير والثورة في العالم.

- المؤتمر الحادي عشر: مشاكل الأدب العربي المعاصر.

- المؤتمر الثاني عشر: مشكلات التجديد والسياسة في القصة والمسرح والرواية.

المؤتمر الحادي عشر - نقلة أولى:

ومن الواضح أن المؤتمر الحادي عشر، بمثابة تمهيد، والمؤتمر الثاني عشر بهذا الإطار، يشكلان نقلة في انصراف المؤتمرات إلى قضايا الأدب مقاربة أو مباشرة، وهذا متروك لجهد الباحثين واهتماماتهم، ففي المؤتمر الحادي عشر نوقشت قضية المسرح العربي بوصفه شكلاً أدبياً مستحدثاً في الأدب العربي المعاصر، وفي المؤتمر الثاني عشر بحثت قضية المسرح في علاقتها بالسياسة فعولجت جوانب من تجليات هذه العلاقة، وهي السياسة مباشرة في بحث البرناوي، والقطاع العام والخاص، أي مكانة الدولة في رعاية المسرح وعمله في بحثي إخلاص وعيد، والانتشار الجماهيري للمسرح في بحث عبدا لله. أما بخصوص بحثي المؤتمرين الرابع والعاشر فهما موجهان لاستجلاء جانب من جوانب موضوع المؤتمر في جنس أدبي معين هو البطولة في المسرح عند القط، والنضال في المسرح عند فضلاء، أي أن البحث هو قضية البطولة أو قضية النضال في المسرح، وليس قضية المسرح بحد ذاتها، ومما يجدر ذكره أن المؤتمرات الأدبية التالية خلت من الاهتمام بقضية المسرح أو قضية المسرح العربي الحديث، وعلى هذا فإننا سنمضي إلى أبحاث المؤتمرين الحادي عشر والثاني عشر، والوقوف عندهما ملياً لمعاينة ما يطرحان من رؤى وأفكار في إطار درسنا للتفكير الأدبي العربي المعاصر بالمسرح.

وضع كمال عيـد عنوانـاً عريضـاً لبحثه هـو "مشـاكل الأدب الدرامـي العربي"، وأوحى إلى متلقيه أنه سيقدم رؤية واقعية للأدب الدرامي العربـي، كما تشير بذلـك كلمـة "مشـاكل"، والأصـح مشـكلات، غير أنـه شـرق وغرب في بحثه فتحدث عن الأدب ولفظ الأدب، والتعبير عن لفظ الأدب، وبزوغ الدراما من الأدب، ومقرراً نتـائج هـي موضـع جـدل وخـلاف بـين النظريين والمسرحيين، كأن يقول في مطلع بحثه:

"الأدب الدرامي مختلـف في مشـاكله عـن الأدب، حتـى وإن كـان فرعـاً منه، بل هو متضاد معه تضاد أرسطو مع أستاذه أفلاطون، خاصـة في عالمنـا العربي المعاصر. ومع انتشـار المسـارح العربيـة الناطقـة بلغـة الضـاد، ومـن خلفها الدراما معينها ومصدرها الأول في الاتنتاج المسرحي، إلا أن ذلك لا يعني إطلاقاً الآداب الدرامية العربية، أو وجودها بغير مشـاكل أدبيـة وفنيـة وتقنية. وكان عزاء هذه المسارح وتلـك الآداب أن المسـرح كجهـاز ثقـافي فكري قد انبثق فيها مؤخراً، وعلى وجه التحديد في منتصف القرن التاسـع عشر وفي إطار النقل عن الآداب الدرامية الأوروبية وعبر الاقتباس منها".

وهذا القـول سيقوده إلى الارتهـان إلى فكـرة المسـرح بمفهومهـا الغربـي وريث التقليد المسرحي اليوناني، حاصراً المشهدية كلهـا بـالحدث أو الفعـل (الدراما مأخوذة من كلمة دراؤ أي الفعل علـى خشـبة المسرح وفي الحيـاة باللغة اليونانية)، وكمال عيد لم يذكر هذا، ولكنه ذكر كلمة الألماني جيته: "في البداية كان الحديث". ثم تتبـع عيـد تـاريخ المسـرح أو تـاريخ التمثيـل بوصفه حدثاً بدأ صامتاً دون حوار، إلى الحدث فالكلمة أو النص المسـرحي بالتعبـير الحديـث، وهـذا يعـني أن عيـد جعـل الظـاهرة المسـرحية ظـاهرة اجتماعية تكونت من التعبير الصامت غافلاً أو متغافلاً عن انبثـاق الظـاهرة المسرحية من الطقوس والشعائر الدينية بالأساس.

ويستغرب المـرء مثـل هـذا الـرأي مـن بـاحث أورد في بحثـه المذكـور تفسيرات لكارل جروس (carl gross) ضمنهـا كتابـه "ألعـاب الشـعوب"،

مفادها أن الظاهرة المسرحية موجودة لدى الشعوب جميعها، وأن الشعوب في تفسيرها للأشياء وفي مغامراتها التعبيرية والفكرية الأولى اكتشفت المشهدية وقوامها التخيل الذي سيؤدي فيما بعد، إلى المحاكاة.

لقد توسع عيد إلى حد ما في نشوء الظاهرة المسرحية لدى الشعوب مشيراً إلى تجارب مسرحية رافقت الطفولة البشرية، لا ليثبت الظاهرة المسرحية لدى كل الشعوب، بل ليدلل على "سر وسحر تأثير الأدب الدرامي على الجماهير وارتباطه بالجذور، وهو ما نطلق عليه اليوم بالتعبير الحديث لفظ الأصالة".

وتوكيداً على نهجه عرف الدراما بأنها "الحدث"باللغة اللاتينية، وميز بين المسرح والأدب على الرغم من قوله: "إن الدراما والملحمة والشعر ثلاث حلقات لنوع أدبي واحد".

وبدا الاختلاط ظاهراً للعيان في عبارة تالية هي: "الدراما هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير" وفجأة ينتقل إلى نظرة تطبيقية تبدو ناشزة عن سياق البحث هي:

"ولازلت متعارضاً مع من يروجون، القول إن درامات الأستاذ عبدا لله القويري الأديب العربي الليبي قد خطت للقراءة فقط وليس للتمثيل، حتى ولوكان أستاذنا القدير هو صاحب الرأي نفسه أو مؤيداً له".

ثم يعلل رأيه دون تحديد إصلاحي على مثل هذا النحو:

"لماذا؟... تلك الدراما بشكلها الفني مثلت أم لم تمثل، فان عناصرها من منولوج إلى ديالوج لأحداث وصراعات داخلية راقية تميزها عنده، وتحمل على كتفيها إيصال وجهة النظر الدرامية، أو الأدبية درامياً، إضافة إلى مكملات فنية من مناظر وإضاءة وموسيقى وأقنعة وحركة مسرحية، لا يمكن لها أن تقبع داخل كتاب للقراءة بغية المتعة الذهبية الخالصة، استناداً لانتمائها حقيقة إلى المضمون والشكل الدرامي وهي آراء تشطر الدراما ووظيفتها إلى شطرين على أساس غير سليم، إن لم يكن أساساً متناقضاً مع

الأسس العلمية لمفهوم الدراما، فضلاً عن أنه يحجب أدباً درامياً نافعاً للساحة العربية عن كثير من مشاهدي وجماهير المسرح العربي المعاصر، خاصة وهو مسرح يقوم على إحياء اللغة العربية الفصحى، فإذا كانت مشكلة اللغة العربية ومنذ عشرات قليلة من السنين تقف حجر عثرة في طريق تقدم الأدب الدرامي، فكيف يجوز لنا الاقتراب من مشكلة كهذه".

ونلاحظ أنه يجد اللغة العربية عائقاً أمام نقل الواقع الحي في الأدب المسرحي العربي، حتى وإن كانت برأيه، مترجمة عن أدب عالمي ويستند في ذلك إلى تجربة ثلاثين عاماً قضاها في ساحة المسرح العربي، ويحاول أن يعلل ذلك فيقف عند الملاحظات التالية:

أولا: قوة انتشار اللهجات العامية، وصعوبة انتشار اللغة العربية.

ثانياً: استفحال هذه المشاكل بسبب الجهود التي قامت، بحسن نية أو بسوء نية، لإقصاء المسرحية الشعرية عن خشبة المسرح العربي.

ثالثاً: فشل محاولات اللغة الثالثة أو اللغة الوسط كما أطلق عليها.

رابعاً: مشكلة انتشار الأمية.

خامساً: ثقل اللغة العربية مسرحياً مما ينتج، برأيه، قضية من أهم القضايا المرتبطة باللغة يعني بها المضمون، "وهو ما نسميه بلغة المسرح المضمون الدرامي للأدب المسرحي".

ويورد عيد بعد ذلك مؤيدات لآرائه من خلال تجربة المسرح العربي في مصر، والإشارة إلى تجربة المسرح العربي في المغرب، وينتقل بعد ذلك إلى مناقشة محاولتين متناقضتين، بتقديره، مع نفسيهما الأولى تجربة توفيق الحكيم اللامعقولة، والثانية ظاهرة المسرح الشامل التي يعاني منهما المسرح والأدب الدرامي العربي، ويلاحظ أنها تجارب تنخرط في التيار العربي الناقل الذي ساد المسرح العربي فترة طويلة من الزمن ليخلص إلى نتيجة متشائمة على الرغم من إنكاره للتساؤل في قوله:

"فماذا فعل التيار العربي الناقل؟ شيء من الأساسات الفكرية.. هرج ومزج، خلط للأنواع الفنية من رقص وغناء، وإقحام بلا مبرر، وفي أعظم المواقف الدرامية مزيج شاذ من الطعام الفني أشبه باسكتشات صالات الرقص القديمة. ومع استمرار ما أسماه العالم العربي (المسرح الشامل). خاصة في المسارح الخاصة والأهلية، فانه – وعبر سنوات مضت – لم يستطع أن يقدم من خلاله شكلاً أدبياً درامياً له مدلولاته وفوائده، وهو ما لا نستطيع اليوم أيضاً أن نصفه بالشكل المستحدث النافع، لأنه ظل خاوي الوفاض من كل نفع، بعيداً عن الأصالة والجدية، والفنية والقاعدة الراسخة.

من هذا أرى ـ وفي غير تشاؤم ـ مستقبلاً غير محدد المعالم أمام أدبنا الدرامي – ما لم تقم هيئة علمية أو جامعة الأقطار العربية بدراسة واعية لمشاكل أدبنا الدرامي العربي، مستهدفة العلمية طريقاً للتطوير، لوضع مشاكل المستقبل على مائدة البحث والنقاش، أسوة بمعهد (أبحاث الجماهير)، الذي أنشأته حكومة النمسا منذ عامين لأمثال هذه المشاكل الحيوية في طريق الأدب الدرامي بصفة خاصة والأدب المعاصر بصفة عامة.

لقد حفل بحث عيد بتناقضات كثيرة وبآراء غير دقيقة تتعلق بنشأة الظاهرة المسرحية وبنشأة المسرح العربي الحديث أو ظهوره، وبتقديره للغة المسرحية وباللغة العربية وسيلة للتعبير المسرحي، وبطبيعة تطور المسرح العربي من قطر لآخر، فهو لم يوضح حدود الجانب الأدبي في الكتابة الدرامية أو مكانة الكلمة في المسرح وتجاهل خصوصية الظاهرة المسرحية لدى كل شعب من الشعوب، وأنكر أن اللغة العربية، مثل أي لغة في الفنون السردية والدرامية، تواضع في إطار المحاكاة، وليست نقلاً للواقع على خشبة المسرح أو بين دفتي كتاب.

أما الأخطاء الكثيرة التي جرى تعميمها في إطار المعلومات التاريخية فلابد من إيضاحها، فقد ذكر على سبيل المثال عمر البرناوي من الجزائر في نقاشه

لبحث عيد أن من المستغرب على باحث عربي أن يؤرخ لقيام حركة مسرحية في الجزائر على يد قائد فرنسي في العشرينات، ومن الجلي أن عيد تناول المسرح العربي الحديث من زاوية غربية دون أن يعمل البحث في تقصي تشكل فن المسرح العربي الحديث من خلال القرن الثالث، أي خلال المئة سنة الأخيرة، ولعل مناقشة رأيه في تصوره للمسرح الشامل تكشف عن مثل هذا المنظور أيضاً.

إن الخلل يكمن في تقديري في تلك النظرة التي وضعها المؤتمر عنواناً لبحوثه جميعها على "أن المسرح شكل أدبي مستحدث في الأدب العربي المعاصر"، وليست القضية على هذا النحو تماماً. ويقدم بحث عبدالكريم برشيد "المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي" إضاءة مغايرة لبحث عيد، على الرغم من إقراره بالقطيعة مع الثقافة العربية التقليدية، فقد قال بصريح العبارة، في مطلع بحثه:

"وعندما نرجع البصر إلى الخلف ونتأمل تراثنا الأدبي والفكري فإننا لا نجد غير مقامات وحكايات ونوادر ورسائل وأشعار في مختلف الأغراض، وهي – أشياء – وإن كانت قابلة للتمسرح فهي ليست مسرحاً، كما قد نجد أشكالاً فنية شبه مسرحية وألواناً في الفرجة تعتمد على السرد والتشخيص والحوار وعلى تحقيق تجمع احتفالي في مكان عام، وداخل ظرف زمني محدد، نرى هذا في القره قوز وخيال الظل والحلقة والسامر والتعازي. فهذه الأشكال ليست مسرحاً بالمعنى الكلمة، ولكن دراسة أصولها الفنية قد تساعدنا على فهم طبيعة الإنسان العربي وعقليته وروحه، ذلك لأنها صيغة احتفالية أفرزها الوجدان الشعبي، ولكنها مع ذلك تبقى مجرد ألوان من الفرجة الشعبية الشيء الذي لا يؤهلها لأن تكون بديلاً للتطلع إلى التراث الإنساني في المسرح، ومن هنا كان لابد للمسرح العربي في المرحلة الراهنة أن يزاوج بين النظر إلى التراث العربي والتراث الغربي، فالحاضر كما نعلم هو صورة منقحة أو مشوهة من الماضي، وفي غياب هذا الماضي

المسرحي كان لابد أن نسترق النظر إلى ما حولنا، ولكن على شرط أن نتمثل ما نأخذ، وأن نلونه بأصباغ جديدة تكشف عن واقع حضاري متميز".

ثم يقطع برشيد القول بانعدام المسرح العربي الحديث، "فالإبداع كما رأينا، لا يمكن أن يتم بداخل الزمن، وبذلك كان المسرح (العربي)، والقوسان من وضع برشيد، موجوداً في الظرف الحاضر كمشروع فقط، وليس كحقيقة عينية ثابتة. وعندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك إلا باعتبار ما سيكون، وما نريده أن يكون مستقبلاً".

ويؤرخ برشيد لنشأة المسرح العربي الحديث بعبارة صارخة هي: "تجاربنا في ضوء الإنبهار المسرحي" فقد مرّ الآن أكثر من قرن على معرفة العرب للمسرح، لذلك كان لابد من أن يسترد الإنسان العربي حريته، وأن يخلص نفسه من قيود أحكمها الانبهار والاعجاب. إن المرحلة التاريخية الراهنة تفرض تعاملاً خاصاً مع التراث الإنساني العام، تعاملاً واعياً ورزيناً وراشداً، لاحظوا قسوة الكلمات، يضع في حسابه مشروعية تبادل التاثير والتأثر، ولكنه يستبعد كل تقليد أخرس. إن عقدة النقص لا يمكن أن تفرخ أدباً ولا فناً". ولا يجد برشيد كبير أهمية في محاولات التأصيل المسرحي العربي كما هو الحال مع علي الراعي الذي حاول "أن يعمل على استنبات هذه الدعوة في التربة العربية، وذلك على اعتبار أن المسرح المصري عرف مرحلته المتقدمة نوعاً من المسرح الساذج الذي يقوم على الارتجال، نفس هذا المسرح الارتجالي عرفه المغرب على يد كل من بوشعيب البيضاوي والبشير العلج، كما عرف في الجزائر على يد القسطنطيني، ويحدثنا التاريخ المسرحي على أن هناك ثلاث مراحل قطعها الفن الدرامي، مسرح الممثل، ومسرح المؤلف، وأخيراً مسرح المخرج، مما يدل على أن الارتجال الذي يدعو إليه الراعي مرحلة متقدمة في تاريخ المسرح، وأن الإخراج – وهو حديث العهد بالوجود – لم يظهر إلا لينظم العلاقة بين النص والممثل من

جهة وبين الممثل والوسائل السينوغرافية الأخرى (ديكور - ملابس - إضاءة) من جهة ثانية".

ويعزو برشيد ذلك إلى أن المسرح هو النص، ومن غيره لا يمكن قيام حركة مسرحية"، ويشخص حالة من حالات الإنبهار المسرحي بتقليد المسرح العربي لتيار اللامعقول، "ذلك الإتجاه الذي شغل الناس في الخمسينات والستينات، والذي كان له مفعول السحر في نفوس المسرحيين العرب"، بينما يراه برشيد من أكثر الإتجاهات خطراً على المسرح العربي، ويعالج خطورته من خلال تجربة توفيق الحكيم وتجربة الطيب الصديقي.

ويوضح برشيد رأيه في نهوض مسرح عربي من خلال أبحاث جادة ظهرت ابتداء من سنة ١٩٦٤ في مجموعة من المسرحيات تلتقي جميعها على محاور أساسية واحدة تتمثل في إستلهام التراث العربي، باعتباره مادة مسرحية فنية، ومحاولة للاستفادة، من حيث الشكل الفني والبناء الدرامي، من مجموعة كبيرة من الفنون الشعبية العربية، التي قامت على أساس مخاطبة الجمهور عن طريق استخدام الرواية والتشحيص في الوقت نفسه. كما أنها قامت بمحاولات في التنظير من أجل إعطاء الفعل المسرحي ركائز نظرية يقوم عليها.وأورد برشيد إشارات لجهود يوسف إدريس والطيب الصديقي وعلي الراعي الهادفة إلى لغة مسرحية متميزة تفيد من التراث العربي والتراث الإنساني بعامة، ويوجز بعض عناصر هذه اللغة فيما يلي:

- في اللغة وهي التجمع والاحتشاد.
- في النفس وهي الامتاع الذي يوقظ الحواس.
- في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حيناً وبالفكر حيناً وربما بالجسم أحياناً.
- في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة. والمتعارضة التي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب.

– في الفن المسرحي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته. ويختتم تطلعه في الطريق إلى المسرح العربي بدعوته إلى الاحتفالي "في تعايش الفنون المختلطة داخل الفن المسرحي، الشيء الذي يجعل العرض يجمع بين الشعر والغناء والرقص والزجل والموسيقى والجد والهزل والحكمة وكل ألوان التعبير الأخرى، الشيء الذي يجعل المسرح في هذا التيار، يصبح لغة شاملة تخاطب جميع الحواس".

ويقرن برشيد قيمة تطلعه أو تحققه في الواقع الثقافي العربي برعاية الدولة التي تضمن له الانتشار والصيرورة، "من أجل هذا، كان لابد من توفير تربية مسرحية تساير عملية البحث التجريبي من أجل مسرح عربي أصيل، يكون أكثر قرباً والتحاماً وتواصلاً بالآخرين، وإذا كان التعليم إجبارياً في بعض الدول وإذا المسرح في الدول النامية – وهي دول (تتميز) بتفشي الأمية – يلعب دوراً تعليمياً، فإنه في هذه الحالة لا يصبح المسرح ضرورياً فقط بل إجبارياً، وذلك ما يجب أن تسلكه الدول العربية في الظرف التاريخي الراهن، وهذا لا يعني بالطبع أن يصبح المسرح وجهاً ثانياً لوسائل الإعلام، لأن الشيء الأساسي في المسرح هو التعرية، تعرية الإنسان وتعرية الواقع".

على الرغم من النبرة الحادة التي طبعت بحث برشيد، فإنه وضع يده على أس قضية المسرح العربي كيف ينطلق في الواقع العربي المعاصر؟ وكيف يبني تقاليده؟ لقد عاين برشيد، على نحو ضيق، عمليات تشكل الفن المسرحي العربي الحديث في اتجاهيه الغالبين: تقليد الغرب (الإنبهار المسرحي) والتقليد الذاتي التراثي الذي طلع برأيه في الستينات، بينما بدأ هذا التقليد منذ أواخر القرن التاسع عشر على يد أبي خليل القباني ومارون النقاش اللذين واءما على وجه الخصوص بين حاجات الفرجة

ومسرحة التراث العربي في إطار من المسرح الشامل الذي يعتمد على الأغنية والرقصة والتركيب المشهدي.. إلخ.

مع بحث برشيد، يأخذ بحث قضية المسرح العربي في مؤتمرات الأدباء العرب منحى أقرب إلى وضعية المسرح في الثقافة العربية الحديثة، أي الالتفات إلى الجهود المسرحية العربية المستمرة منذ مطلع النهضة العربية، والاعتراف بالشغل المسرحي العربي نحو تأصيل فن شعبي في الحياة الاجتماعية والثقافية العربية. إن هنالك الكثير مما يختلف فيه المرء مع برشيد غير أنه أفلح في وضع قضية المسرح العربي في مسارها التاريخي من جهة، وفي مسارها الفكري والفني، مسار تطور الأجناس الأدبية الحديثة، من جهة أخرى، وهي خطوة متقدمة في التفكيرالأدبي العربي الحديث بوعي الفن في تاريخيته وفي وعي طبيعته الفكرية والفنية.

علينا أن نلاحظ أن الشغل الأهم في تناول المسرح العربي هو مكانته في التراث وتأثره بمفاهيم الهوية القومية في الأدب العربي الحديث. وعلى الرغم من انشغال المؤتمرات السابقة على هذا المؤتمر بقضية التراث والغزو الفكري أو ما سمي الأصالة والتفتح، وهو ما يصب في مفاهيم الهوية القومية، إلا أن بحوث تلك المؤتمرات لم تتطرق إلى المسرح أو الأدب المسرحي، وقد آثر واضعوها أن يعنوا بهذه المفاهيم من منظور شعاري غالب على لغة البحوث ومحتواها كما في أبحاث المؤتمر الخامس (تراثنا بين التقدمية والرجعية – الأدب والغزو الجديد) وأبحاث المؤتمر السابع توثيق الإرتباط بتراثنا) وأبحاث المؤتمر التاسع (العروبة أرض وتراث ومصير على سبيل المثال)، أو من منظور فكري عام مشوب باللفظ الشعاري كما في أبحاث المؤتمر العاشر(السمات الثورية أو سمات ثورية في التراث الأدبي العربي)، أو من منظور أدبي عام، أيضاً، كما في أبحاث المؤتمر الثامن (الأديب العربي – بين التراث والمعاصرة)[٥].

ولهذه الأسباب نعد المؤتمر الحادي عشر تمهيداً ذا أهمية في النقلة الواضحة نحو النظر إلى قضية المسرح والمسرح العربي في المؤتمر التالي.

المؤتمر الثاني عشر ـ نقلة ثانية:

لا شك، أن المؤتمر الثاني عشر هو الأوسع والأكثر عمقاً في تناول قضية المسرح العربي، ويعد المؤتمر الحادي عشر تمهيداً له، فأبحاث المؤتمرين متصلة تحت وطأة هموم الهوية التي أخذت صيغاً محددة مسبقاً هي أن المسرح شكل مستحدث في الثقافة العربية، غير أن عنصر الجدة هو بحث هذه الهموم في إطار الواقع الثقافي العربي، لاسيما مشكلات الانتشار أو الجماهيرية كما هو الحال في بحث البوصيري عبدا لله، ومشكلات الالتزام بين القطاعين العام والخاص كما هو الحال في بحثي وليد إخلاصي وكمال عيد، ومن الملاحظ أن منطلق البحثين هو منظور المؤتمرات إياها نحو ربط قضايا الفن بالشعارات السياسية على نحو أعم، وبصراع الأفكار على نحو أضيق، فقد كان المحور العام للمؤتمر الثاني عشر هو "دور الأديب العربي في مواجهة التحديات الراهنة". وهكذا على أبحاث المسرح، مثل بقية الأبحاث أن تفرد أطروحتها وتوسع مجال المسرح العربي إلى أفق الثقافة العربية مناضلة والتزاماً بأهداف العمل العربي المشترك، التي يراد لها أن تمتد إلى العمل الثقافي العربي المشترك لأنه على الغالب، تصور وتطلع أكثر منه ممارسة واقعية فاعلية في الحياة العربية.

أما بحث عمر برناوي فهو صريح ومباشر في توجهه ومغازيه مقاربة لشعار الموضوع، وقد حمل به التحديد التالي: "السياسة في المسرح العربي الحديث". وعلينا أن نناقش هذه الأبحاث، تعريفاً نقدياً في مسار جهدنا الرئيسي، وهو تقصي تطور التفكير الأدبي العربي الحديث في قضية المسرح وقضية المسرح العربي.

يناقش كمال عيد المسرح على الإطلاق، بينما لا يغادر وليد إخلاصي أرض تجربته في سورية، وعلى الرغم من تباين استخدام المصطلح لدى الكاتبين، فإن ثمة اتفاقاً على أهمية رعاية المسرح فقد شاهت ملامحه على أيدي المتاجرين بهذا الفن

باسم السياسة مرة، وباسم الجماهيرية مرة أخرى، أو بأسماء كثيرة مرات، ينطلق البحثان من اعتراف مفاده أن دعاوى تثمير الصراخ قد اختفت، فالتقدم في الأدب لا يقوم على استثمار الشعارات أو المبالغة في العقائد والأفكار، إلا أن هذا الإعتراف لا يمنعنا من الإقرار بأن كتابتهما تعاني من ذلك الاختلاط حيناً، والتداخل أحايين كثيرة داخل حقل الممارسة الأدبية أو الفنية، وبخاصة بين آفاق النظرية ومشكلات التطبيق، ففي البحثين مثال على التداخل بين حدود النظر الفني لظاهرة المسرح الملتزم من جهة، وشؤون تدبير المسرح باعتباره جهازاً ثقافياً من جهة أخرى، وفي البحثين معاً إغفال للمصطلح ولتمحيصه في إطار هذه الظاهرة بعينها، وإذا كان لبحث وليد إخلاصي من ميزة فهي اعتماده على تجربة المسرح في سورية منطلقاً لدراسة الظاهرة، على أن تعميم نتائج التجربة في ختام بحثه يبعث على الحذر ويدعو إلى التأمل في طبيعة بحوث المؤتمرات فهل تفي هذه البحوث باحتياجات دراسة قضية أو ظاهرة ما؟ أم تغلب عليها احتياجات مناسبة؟

إن كمال عيد لا يهتم كثيراً بتحديد مفردات بحثه، لأن "قضية الالتزام بين نوعين من المسرح: قطاع عام وقطاع خاص أو حكومي يتبع الدولة أو يخضع لإشرافها، وأهلي يقدم ما يعرضه في كثير من التحرر... قضية حديثة الزمن نسبياً، بمعنى انها نشأت حديثاً ـ وخاصة في أقطارنا العربية ـ بعد أن تشجعت بعض رؤوس الأموال عند بعض الفنانين الذين هجروا المسرح، أو غيرهم ممن حولوا مكاسبهم السينمائية ليحققوا فناً أو سمعة في الحياة المسرحية، ليؤلفوا مسارح خاصة بهم، وأحياناً كثيرة بتأليف فرق مسرحية تحمل أسماءهم، كعلامة من علامات مسرح الشباك".

لذا، عاد إلى جذور المسألة في فن المسرح وليس في المسرح العربي على وجه التحديد، فدرس الوظيفة الاجتماعية للفن، وتأمل على عجل في الإنسان مرة.. وفي الجماهير مرة أخرى، فانغمس في المظاهر البيولوجية ووعي الذات والإنسان باعتباره بحثاً اجتماعياً شاملاً ثم اعتمد على مقولة بريخت المشهورة "لا يمكن استبدال

الجماهير" توضيحاً لعلاقة المسرح بالجماهير، في محاذاة حاجة الإنسان للفن كونها حاجة المسرح نفسه كمؤسسة، أي في إطار القيمة التبادلية للمسرح مع جمهوره، وهذه القيمة قد تكون أصيلة أو زائفة، فليس نجاح شباك التذاكر قيمة فنية، إن العمل المسرحي في طبيعته وفي غايته بالدرجة الأولى. لقد رأى كمال عيد أن "الجماهير تغيرت ـ وبفعل الشباك ـ إلى حالات سيئة من التردي والتبذل والابتذال، حالات لم تمرحتى على الأشكال المسرحية نفسها منذ وجد المسرح طريقه إلي الانتظام في إستمرارية معقولة عند اليونان القدامى.

إننا نصل إلى نتيجة نرى معها أن المسرح لم يتغير، وكذلك لم تتغير الجماهير، وإنما نرى التغيير هو في هذه العلاقة بين المسرح وبين الجماهير".

والكاتب هنا ـ وهو رجل مسرح من مصر العربية ـ لا يميز بين قطاع عام وخاص، لأن أزمة البساطة والسطحية تكمن في مسارحنا الخاصة وقليل من مسارحنا العامة.

أما الحل فهو "شعار تقديم فن العمل الجماعي في المسرح كأحد الفنون الجديدة التي تولد لصالح الإنسان ولإمكانية تحقيق مقولة الفن ينبع من الشعب ويعود إلى الشعب".

وبالتأكيد، لا يفيد هذا الكلام كثيراً أو قليلاً في حل. ربما اختلط الأمر على الكاتب حين خلط بين رؤيا الفن وأساليب تدبيره في واقع شديد التعقيد.

أما تلمس مظاهر التجديد في المسرح العربي، فقد اكتفى عيد بالإشارة إليها على عجل في فقرة عجلى، على أهمية ملاحظته في تحقيق الجماهيرية والأصالة معاً في قلب التجديد الغالب على البحث، فقد رأى المسرح احتياجاً ملحاً لجماهير متعددة الذهن بارعة الذكاء عقلانية التفكير بكل معنى الكلمة، وأكد في الوقت نفسه اننا لن نحصل عليها جاهزة بطبيعة الحال معولاً على تربية جماهيرنا المسرحية وإعدادها إعداداً عربياً، بعد طول إهمال لوزنها ودورها، لتكون بعد ذلك على مستوى ما نطمح إليه وما نطمح في تقديمه من فنون، ولتكون أيضاً على مستوى الإلتزام

المطلوب من المسرحين العام والخاص. ومن هذا المنطلق أيضاً، ذكر ملاحظته حول المحاولات التجديدية:

"لهذا أقدر كل المحاولات التجديدية التي انبثقت من أماكن متفرقة في أقطارنا العربية منذ أكثر من عشر سنوات، سواء كانت تجديدية في مضمونها أو شكلها، أو في استحداث معيار مسرحي عربي تلتف حوله الجماهير في طبيعة وواقعية: دراما على عقلة عرسان وسعدا لله ونوس في سورية، المحاولات الرائدة عند الطيب الصديق في التنقيب عن التراث في المغرب، والإيحاءات الدرامية الجديدة عند عبدالكريم برشيد، علامات الرفض والتمرد في مسرحيات عز الدين المدني في تونس، صراع الطبقة الوسطى عند نعمان عاشور في واقعياته المسرحية، ويوسف العاني بكل ما أضافه من أفكار وجهود لزلزلة واقع المسرح العربي الجامد بحثاً عن وجه مميز عربي له، وغيرهم في أقطار عربية شقيقة أخرى. وتقديري يظل ثابتاً في مكانه، لأن كل هذه الجهود لاتزال تعيش في الحياة المسرحية مستقطبةً الكثير من الجماهير ومن الكتاب رغم فوات السنين وهو ما يدل على أصالتها وصدقها".

ومن الواضح، أن عيد لا يشخص واقعاً مسرحياً عربياً بعينه في مصر أو ليبيا أو سواهما مكتفياً بهذه الخواطر التي لا تلتم على رؤية واقعية أو فنية محددة.

ومن جهة أخرى، يفصح وليد إخلاص عن حدود مفرداته: الإلتزام، المسرح الخاص أو العام، الواقعية وسوى ذلك، ولتكوين أفكار حول الإلتزام بمفهومه السائد حالياً في كلا المسرحين، استعرض إخلاصي ذلك المفهوم من خلال علاقاته القائمة بالقيم التالية: الواقعية، الإسقاط التاريخي، الأسلوب، المناسبات والإعلام، والسياسة، المحصلة الفنية، لأنها تعتبر - برأيه - أبرز القيم إلتصاقاً وتفاعلاً مع مفهوم الإلتزام السائد، والتي يمكن من خلالها تلمس الطريق نحو مفهوم صيغة الإلتزام الرائجة في المشهد المسرحي المعاصر في سورية وفي كثير من مواطن المسرح العربي أيضاً.

قدم إخلاصي، حسب عنوان الفقرة الأولى في بحثه، أفكاراً حول المسرح الملتزم بين القطاعين العام والخاص فكان الإلتزام عنده ثوبان. "الأول ثوب فضفاض يمكن لنا تصوره على النحو التالي:

إلتزام المبدع من كاتب وفنان ومثقف بقضايا الإنسان والإنسانية، والنضال من أجلهما والدفاع عنهما من أجل الأفضل.

والثوب الثاني ضيق يحاول المترمتون إدخال جسد الإلتزام فيه. ويمكن تكثيف مواصفاته على النحو التالي:

١ ـ ضرورة الحرفية في العمل الأدبي.

٢ ـ ضرورة توفر أفكار حول الصراع الطبقي في كل عمل أدبي وفني.

٣ ـ التعبير الواضح عن فكر سياسي بعينه".

ولعل إخلاصي كان يقصد القوميين والإنسانيين بأصحاب الثوب الأول، ويقصد الماركسيين ودعاة الواقعية الإشتراكية بأصحاب الثوب الثاني، وقد وجد نقداً حيياً خجولاً، على عادته لأصحاب الثوب الثاني حين وجه لديهم تضييقاً في فهم المصطلح وتطبيقه، مما أدى إلى الفصل بين الشكل والمضمون وشاع التعسف ظاهرة تسيء إلى تقويم الإبداع الأدبي والفني، وكثيراً ما كانت النظرة أحادية للفن فضاقت المسافة ما بين الخلق والجمود، وانتشر الميكانيك النقدي بضجيج مسنناته يطغى على حقائق فنية بالغة الخطورة".

ولدى تعريفه لمصطلحى المسرح العام والخاص، عاين إخلاصي تجربة المسرح العربي في سورية على وجه الخصوص، واستخدم تعبير السلطة ومؤسساتها، وليس الدولة على سبيل المثال. ثمة مسارح متعددة في سورية لا تنضوي تحت لواء الدولة، هى المسرح غير الرسمي أو الشعبي لمنظمات وتنظيمات، لا تنضوي تحت لواء المسرح الخاص كذلك، على انني أثني على البحث المذكور لفضيلة لا ينبغي إغفالها هى معالجته لموضوعه من واقع تجربة محددة بتضاريسها السياسية والفكرية والفنية مما لم يتوفر لغالبية البحوث المقدمة لهذه المؤتمرات. وفي هذا الإطار وجه إخلاصي نقداً مهماً لتجربة الالتزام في المسرح من خلال النتائج التالية:

١ ـ لم تستطع الواقعية بمفهومها السائد أن تحقق شكلاً متقدماً للالتزام المطلـوب، كذلك الإسقاط التاريخي الذي لجأ إليه المسرح.

٢ ـ وبينما يحاول المسرح العام من خلال الأسلوب أن يتوصل إلى تقنية جيدة تحقق له شخصية متميزة، حقق مسرح القطاع الخاص مسبقاً في دخول لعبة الإعلام والتوصيل الشعبي حقيقاً كان أم مزيفاً.

٣ ـ وفشل المسرحيين في تحقيق إلتزام سياسي أو اجتماعي محدد واضح المعالم.

ويبدو أنه من الصعب، إذا ما اتكأنا على مفهوم الالتزام السائد، أن نقول بأن المسرح العام هو الملتزم وأن المسرح الخاص غير ملتزم. فلا المسرح العام استطاع أن يكون حتى الآن مؤسسة اجتماعية فنية قادرة على تشكيل صورة واضحة لرؤية الدولة والمؤسسات القائمة، ولا المسرح الخاص كان قادراً على أن يكون البديل رغم نشاطاته ومرونة حركته ومحاولاته التكتيكية في النزول إلى مستويات الفهم المسرحي الشامل والقويم,

وما فعله إخلاصي هو اختبار هذه القيم في الممارسة المسرحية، وعلى سبيل المثال، يؤكد أن المسرح أصيب بحمى الإنخراط في دوامة اليومي أو الواقع لتوه، فكأنما المسرح صورة عاكسة لما يجري في المشهد اليومي، وليس هو ذلك الفن الجامع للفنون الأخرى المعبرة عن توق الإنسان الدائم إلى المستقبل وإلى الخلق الموازي للرغبة في الكمال.

ثم يخلص الكاتب إلى نتيجة مؤداها أن ليس هناك مسرح ملتزم، من وجهة نظر السياسة، إلا ذلك المسرح الذي ينتمي إلى أيدلوجية معينة.

وهكذا، يمكن للإلتزام أن يكون حقيقياً وفعالاً ــ في اعتقاده ــ وفق التصورات التالية:

أولاً: أن يكون المسرح مسرحاً في المقام الأول. أي أن يكون فناً منسجماً مع نفسه وتتوفر به عناصره الأساسية والمقومات اللازمة دون النظر إلى مذهب أو مدرسة أو طريقة.

ثانياً: أن يكون المسرح طقساً، نكهته تدل على منبته، فالمسرح العابر إلغاء لحضور الفن في الحياة، أما المسرح الطقسي فهو ارتباط عضوي بين الخلق والتلقي.

ثالثاً: أن يكون المسرح وظيفياً، أي أن يحقق وجوده من خلال:

١ ـ المتعة الإنسانية المشروعة.

٢ ـ أن يكون متقناً، ويخضع في ذلك للشروط التي يجب أن تتوفر في أي عمل جماعي أو مصنوع.

٣ ـ أن يكون الهدف من وظيفته.

إن وليد إخلاصي ينتصر لمسرح القطاع العام، لأن المسرح يصبح حقيقة راهنة وحاجة ملحة وتصوراً حضارياً، وان المجتمع الذي يحاول أن يبني آماله بشكل جماعي وبرؤية مبرمجة، فان مؤسساته الفنية الكبرى هي القمينة بالوصول إلى مثل هذا الهدف، وتبقى محاولات المسرح الخاص بالرغم من حيويتها ومرونتها عاجزة عن تحقيق المثل الأعلى للفن.

أما البوصيري عبدا لله فقد عاد أيضاً إلى جذور المسرح الحديث دارساً أطواره من الحل التوفيقي والإمتداد التجاري مع أوبرا "عايدة" لفيردي عام ١٩٧١ حيث انتعش الغناء والترويح والتهريج والحيادية، إلى ردة الفعل العاطفية تجاه سيطرة الأغنية مما حد من فاعلية المسرح وامتداده أي انتشاره الجماهيري، فانتقل إلى دور الدراما التاريخية والخبرة المسرحية والوعي الثقافي لرسالة الفن إلى احتراق فاعلية المسرحية الاجتماعية بسبب الفراغ الشائع الذي يفصل بين النظرية والتطبيق عبر سيادة المسرحية الاجتماعية الميلودرامية. وهذا هو حال المسرح العربي حتى ثلاثينات هذا القرن.

ثم يعرض البوصيري لنمو الشخصية الإبداعية في المسرح العربي الحديث كما ظهرت بعد الإستقلال في الأقطار العربية، ويلاحظ أن هزيمة حزيران قد أنضجت الشخصية المسرحية بدافع من حساسية حضارية متألمة ومداومة.

ويختم عبدا لله بحثه بكلمة أخيرة حول مسألة الإمتداد أشبه بخطبة قال فيها: "إن الفنان مسؤول قبل غيره عن خلو فنه من الفاعلية ومسؤول قبل غيره من عدم

امتداد فنه لأن الفن الناضج، الفن الثائر لا ينتظر تأشيرة التحرك من أحد ولكنه ينتزع هذا الحق انتزاعاً وبكافة الوسائل الممكنة.

كل هذا الجهد المبذول من قبل مسرحنا بأساليبه التقليدية أو الطليعية، وكل هذا الغضب المتراكم الذي نلاحظه في مسرح ما بعد الهزيمة، وهذا النزوع إلى الإنطلاق من أجل اللحاق بالعصر والحرية ومواكبة المرحلة تظل فاعلية باهتة وذات ملامح شاحبة ما لم تستجب لدعوة الإلتحام بالجماهير وتكسر الطوق ويتم تحرير المسرح كلية من مركزيته التي فرضت عليه عزلة تاريخية مخيفة.

إننا نؤكد من جديد على ضرورة المسرح المتجول، والعروض المهرجانية كي يتحقق لنا شرف الالتحام العميق بجماهيرنا الشعبية".

"ولو تخلينا قليلاً عن التفسيرات التمويهية لوجدنا أن تعدد الأحزاب، والتطلع إلى الزعامة، والمعنى البرجوازي لحرية الفكر والتعبير، هي العوامل الأساسية التي أفضت إلى هذا القدر من الفوضى الفنية، وإلى هذا القدر من الارتباك في الحركة الثقافية في الفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى".

وثمة خلل آخر يتعلق بالمصطلح وسريانه على البحث، ففي منتصف بحثه، طرح عبدا لله سؤالاً عن "الفاعلية"، ولاحظ أنه سؤال كبير وهام بلا ريب، والإجابة عليه يفترض أن تكون بمثابة استهلال بحثنا هذا، ثم اعتذر عن الإجابة وخاض في مسائل أخرى لا علاقة لها ببحثه.

ويصب بحث عمر البرناوي في المصب نفسه. تدبير أفضل للحركة المسرحية العربية، لأن المسرح يحتاج إلى تنظيم جماعاته لكي تنتج الأنفع والأرفع ثانياً، غير أنه ظل محكوماً بضغوط التعبير الشاعري والسياسي على حركة المسرح العربي، مما أضر كثيراً بمعرفته التاريخية والفنية بحركة المسرح العربي، ولاسيما تجربته في الجزائر، بل إن معرفته تستند إلى خبرة بالحالة الثقافية في الجزائر.

عاين البرناوي السياسة في المسرح العربي من خلال أمرين الأول تجربته في الجزائر، وثانيهما الحداثة المسرحية، فتميز بحثه بذلك، لقد مضى مع العرض التاريخي

ليحدد تجليات المسرح السياسي، وأشار إلى أن الحركة المسرحية التي عاشت منذ العشرينات إلي أيام الثورة المسلحة كانت تمتاز بما يلي:

١ ـ الاهتمام بالمشكلات اليومية المتناقضة.

٢ ـ الإهتمام بالأحداث التاريخية الكبرى.

٣ ـ الكثافة في الإنتاج.

٤ ـ ربط المسرح بالغناء.

أما مسرح الثورة فكان مسرحاً سياسياً ملتزماً، لا مجال فيه للنكتة أو الموضوع الفردي إلا بقدر ما تستلزم الحاجة الفنية.

وأفرد البرناوي لمسرح الاستقلال حيزاً أوسع في بحثه القصير، فوجه خصائص المسرح المحترف، مسرح القطاع العام، التالية:

١ ـ ندرة النص الجيد، مما ولد ظاهرتين هما الترجمة والاقتباس.

٢ ـ احتواء الإدارة للعناصر الفنية.

٣ ـ قلة إقبال الجماهير.

غير أن مسرح الهواة، أو المسرح الخاص، ذهب بعيداً في الحداثة "فشاهدنا منه مسرحيات عديدة من تأليف جماعي وإخراج جماعي وتمثيل جماعي بطبيعة الحال، ولم يسلم حتى المسرح المحترف من هذه الظاهرة فقدمت لنا فرقة المسرح الجهوي بقسنطينة مسرحية من هذا النوع وهو نوع من العمل المسرحي لا يختلف عن مسرح المنصف سويسي في تونس الذي قال لي حرفياً اني أطمح إلى إيجاد مسرح يشترك فيه الجمهور مع الممثلين، بالفعل في خلق عمل مسرحي".

كان البرناوي أميناً لمقاصده من بحثه، وهي عرض صورة شديدة الاختصار عن الحركة المسرحية في الجزائر وأساليب معالجتها للسياسة.

خلاصات:

إن بحوث محور المسرح في المؤتمر الثاني عشر تفيد في وصف راهن الواقع المسرحي العربي وتبحث في سبل تطويره، وتلقي أضواء جديدة عليه من منظور

قومي وتغني هذا المنظور بتشخيصها لتجارب عربية محددة، وهذه مأثرة في حد ذاتها.

ومن المفيد أن نورد بعض الخلاصات حول قضية المسرح والمسرح العربي مؤتمرات الأدباء العرب في إطارها التاريخي والثقافي والفني الذي يكشف في الوقت نفسه عن التباس قضية حساسة من قضايا التفكير الأدبي العربي المعاصر، ونوجز هذه الخلاصات فيما يلي:

١ ـ يشير الإهتمام المتأخر بفن المسرح في مؤتمرات الأدباء العرب إلى ضعف أهميته في التفكير الأدبي العربي المعاصر، فلم ينظر إليه جنساً أدبياً أو ضمن الإنتاج الأدبي العربي الحديث حتى مطلع السبعينات، وهذا يستقيم مع النظرة السائدة إليه في مجرى الثقافة العربية في هذا المجال تفصح أبحاث المؤتمر بجلاء عن الموقف الثقافي العربي من المسرح، ومايزال الصراع إياه بين تقليد وتحديث في المسرح العربي يستند إلى تغليب التحديث على التقليد، ويثير في عمق الصراع شواغل الهوية الطاغية، وتخلل ذلك كله أسئلة مؤرقة ضاغطة على التفكير الأدبي العربي المعاصر مثل التداخل في هموم المسرح جنساً أدبياً أم أدباً مسرحياً أو مسرحة تنهض على الكلمة، بها أو دونها، في تضافر فنون أخرى، تعضيداً للإعتراف بأن المسرح أبو الفنون، مما هو شائع في المسرح الشامل أو التجريب المسرحي النشط، أو الاختلاف في نشوة الظاهرة المسرحية، فثمة إقرار بانبثاقها من الطقوس والشعائر الدينية أو الاحتفالات الشعبية، بينما يرى بعضهم أن المسرح لا يكون إلا بالتقليد الغربي...إلخ.

٢ ـ أظهرت بحوث هذه المؤتمرات ان ما دفع إلى إثارة قضية المسرح هو الممارسة المسرحية العربية الناهضة منذ أكثر من قرن من الزمن ونموها وتطورها، ربما بمعزل عن مسار الأدب الغربي الحديث، حيث المسرح فن شعبي لا يحظى باهتمام لائق في الثقافة العربية، فانتشر المسرح، مما به إلى ضرورة حمايته من خطر الاستهلاك لدى القطاع الخاص اللاهث وراء الربح وحده، فكانت حركة المسارح الوطنية والقومية

في إطار رعاية الدولة للمسرح، وكان التمييز بين القطاع العام والقطاع الخاص..إلخ.

٣ ـ غلبت على البحوث هموم تأصيل المسرح العربي، وهذا يستقيم مع تطور التفكير الأدبي العربي الحديث فما كان داخل هذه المؤتمرات إلا صورة عن الشغل النقدي بقضية المسرح والمسرح العربي في الثقافة العربية الحديثة، بل إن هذه المؤتمرات صاغت على استحياء أسئلة التأصيل التى وجدت في الثمانينات والسبعينات اهتماماً موصولاً في الملتقيات والمهرجانات والكتب والدوريات وفي رحاب الجامعات والمعاهد.

٤ ـ أشارت هذه المؤتمرات مبكرة إلى القضايا اللاحقة التي تبحث عن إجابة، فثمة خلاف حول تأريخ المسرح عند العرب وفهمه في القديم والحديث. وثمة خلاف أكبر حول تاريخية المسرح العربي أي معنى المسرح بالنسبة للعرب المعاصرين.

وتسربل مثل هذه الخلافات في سرباها ذلك التداخل بين الظاهرة الأدبية والظاهرة المسرحية، وعدم الإتفاق على قيمة الظواهر المسرحية العربية ورفض أصالة الأشكال المسرحية القديمة كخيال الظل والعرائس، على الرغم من انتشار النزوع إلى الإقرار بقيمة هذه الظواهر القديمة كما في سفر علي عقلة عرسان الضخم "الظواهر المسرحية عند العرب" (١٩٨١) ، أو الإقرار بقيمة هذه الظواهر الحديثة كما في كتاب سلمان قطاية الوجيز "المسرح العربي من أين أو إلى أين؟" (١٩٧٢)[٨].

وثمة ملموسية أخرى هي هيمنة المثاقفة بمعناها السلبي أي الارتهان إلى الإقرار بالتبعية للغرب إنكاراً لأي مظهر من مظاهر التأصيل على الرغم من أن الغربيين أنفسهم يؤمنون بأهمية الظواهر المسرحية العربية كما في كتاب حسن بحراوي "المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية" (١٩٩٤)[٩]، وهذا الكتاب يستمد مادته الخام مما كتبه الرحالة والأناسيون الأجانب حول الأشكال الفرجوية

العربيـة القائمـة على التشـخيص والتنكـر والتعبـير العفـوي في الاحتفـالات الدينيـة والدنيوية.

الهوامش والإحالات

١ ـ مؤتمر الأدباء العرب ـ الدورة الرابعة ـ الكويت ٢٠ ـ ٢٨ كانون الأول / ديسمبر ١٩٥٨ ـ الكويت مطبعة الحكومة ١٩٥٨.

٢ ـ مؤتمر الأدباء العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر الجزء الأول والجزء الثاني ـ الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية ـ وزارة الإعلام والثقافة. مطابع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (د.ت).

٣ ـ المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب ـ منشورات إتحاد الأدباء والكتاب بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الإشتراكية ـ مطابع دار الخلود ـ بيروت (د.ت).

٤ ـ المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر ـ ثلاثة أجزاء ـ منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٧٩.

٥ ـ شيخة، جمعة: "مؤتمرات الأدباء العرب والتيارات المعبرة عنها في الأدب الحديث" في كتاب: قضايا الأدب العربي ـ الجامعة التونسية ـ مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ـ تونس ١٩٧٨ ـ ص ص ١٥١ ـ ١٥٢.

٦ ـ أبو هيف، عبدا لله: "قضية تأصيل المسرح العربي في التفكير الأدبي العربي الراهن" في مجلة "الوحدة" "الرباط" العدد ٩٤ ـ ٩٥ يوليو ـ أغسطس ١٩٩٢ ـ ص ص ٧٨ ـ ٩٠.

٧ ـ عرسان، علي عقلة: "الظواهر المسرحية عند العرب" ـ منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٨١.

٨ ـ قطاية، سلمان "المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟" منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٢.

٩ ـ بحراوي، حسن: "المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية" ـ منشورات المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء ١٩٩٤.



قضيـــة
البنيوية

تأليف د. عبدالسلام المسدي
مراجعة خالد وغلاني

إن انتشار البنيوية مصطلحاً يغزو مختلف الحقول المعرفية في عصرنا قد جعل منها معرفة لا تخفى على أي متتبّع للحياة الفكريّة العصريّة. فقد عرفها القارىء في مجال علم اللّسان مع دي سوسير وفي الأنثروبولوجيا مع لفي ستروس وفي الفلسفة مع فوكو وفي النقد الأدبي مع الشكلانيين الروس في مرحلة أولى، ثمّ مع بارت وتودوروف وجنات وغيرهم في مرحلة لاحقة. إلا أن هذا المصطلح على انتشاره وتعدّد المجالات التي ارتبط بها بقي غامض الملامح ضبابياً إلى حد الإشكال فنحن اليوم قد نتردّد في تحديد هويّة البنيويّة أو التعريف بها: فهل نقول إنها منهج في التعامل مع الظواهر؟ أم نقول إنها نظرية معرفية متكاملة؟ أم هي نسق فلسفيّ؟ أم خيار مذهبيّ؟

إنّ هذه الأسئلة وأضرابها مما قد يجول بخاطر القارىء لمنتجات الثقافة الإنسانية عامة والفكر البنيوي خاصة هي التي حدت بالأستاذ عبدالسلام المسدي إلى اعتبار البنيوية قضية تستحق النظر والتمحيص، تتطلب من الباحث موقفاً يسوقه ضمن ما أثارته من مواقف متباينة إلى هذا التناقض أحياناً. لذلك كان هدف الكتاب الذي ألفه الأستاذ المسدي تحت عنوان "قضية البنيوية" هو "التساؤل عن الهوية المعرفية في الفكر البنيوي من خلال العلاقات الممكنة بينه وبين سائر حقول المعرفة، إلى جانب التساؤل عما طرأ على هذا الفكر من انسلاخات مختلفة سواء بمفعول التحول الذاتي أو بمفعول الانتقال من بيئة ثقافيّة أجنبية إلى بيئة الثقافة العربية".

ويبدو من مقدمة الكتاب أنّ المؤلف كان يريد من كتابه أن يُبَلِّغَهُ غايتين: أولاهما الادلاء برأي لتحديد هوية البنيوية باعتبارها نتاجاً ثقافياً عالمياً يمس

مجالات معرفية متعددة. أمَا الغاية الثانية فهي رصد التحولات أو الانسلاخات التي قد تكون طرأت على البنيوية عبر تطوّرها الذاتي أو عبر انتقالها من بيئة ثقافيّة أجنبية إلى البيئة الثقافية العربية وما صاحب ذلك من ردود أفعال التيارات الفكرية المتباينة داخل الثقافة العربية.

إنّ قضية البنيوية تأخذ بهذا المنظور بعدين اثنين: بعداً معرفياً خالصاً يبحث في تفاعل البنيوية مع المجالات المعرفية المختلفة في الفكر الإنساني، وبعداً معرفياً حضارياً يبحث في تقبَل الحضارة العربيةَ للبنيويّة باعتبارها نتاجاً ثقافياً ينتمي في الأصل إلى حضارة مغايرة كثيراً ما توصف بكونها حضارة غازيةً .

وينقسم الكتاب من حيث بناؤه إلى قسمين: قسم تأليفي تجريدي يبحث في قضية البنيوية وأبعادها و"أعماقها المختلفة" وقد وضعه المؤلف تحت عنوان "البنيوية والمعرفة" وقسم ثان جمع فيه المؤلف نصوصاً لبنيويّين عرب والبعض الآخر مترجم، وهي تمثّل في مجملها شواهد نصية مدعّمة للرؤية التّأليفيّة الواردة في القسم الأول من الكتاب.

وينقسم القسم الأول من الكتاب بدوره إلى سبعة فصول اهتم كل فصل منها ببعد من الأبعاد الّتي يمكن للبنيوية أن تتّخذها وهي على التوالي: البعد التكويني والبعد المنهجي، والبعد الفلسفي، والبعد المعرفي، والبعد النقديّ وأخيراً البعد التربويّ.

وقد سعى المؤلف في تناوله للبعد التكوينيّ أن يبرز دور الظاهرة اللّغويّة في مرحلة أولى واللسانيات في مرحلة ثانية في زرع البذرة الأولى للوعي البنيويّ، ذلك الدور الذي جعل البنيويّة في علاقة حميمة بالظاهرة اللغوية وبعلوم اللّغة، لم تنقطع رغم ما شهدته البنيويّة من تطور. فقد بقي تأثير البعد التكوينيّ حاضراً في كلّ منجزات البنيوية اللاحقة عن لحظة التكوين.

وقد بدأ اكتشاف العلاقة بين البنيويّة والظاهرة اللغوية ـ فيما يرى صاحب الكتاب ـ منذ أن أعلن دي سوسير عن إِبْدال مقولة "التاريخية" التي

طالما هيمنت على منهج الدراسات العلميّة بمقولة "الآنية". ولم يكن لسوسير أن يعلن مثل هذا التحوّل المنهجيّ في دراسة اللّغة لو لم تدفعه اللّغة نفسها إلى هذا التحول دفعاً. فعملية التواصل التي تمثّل غاية اللّغة نفسها لا تحصل إلاّ بتوفّر شرطين اثنين: أوّلهما تناسي المتكلّم (والسامع أيضاً) البعدَ التاريخيّ للّغة المستعملة إذ ليس من المعقول أن يفكر المتكلّم أو السامع في أصل الكلمات التي يستعملها الأول ويتلقاها الثاني فيستقصي ما مرّت به من تطوّر عبر العصور.

أمّا الشرط الثاني الذي لا تتمّ عملية التواصل بدونه فهو التعامل مع الكلام باعتباره كلاً لا يتجزّأ وقد استطاعت اللسانيات أن تستوعب هذا البعد البنيويّ في اللغة وأن تصقل مفاهيمه صقلاً جيداً. ولعلّ أهم ما وصلت إليه اللسانيات في هذا المجال الاهتداء إلى "إدخال عامل النسبيّة في تقدير الظواهر" وذلك عبر التمييز بين نوعين من الزمن: زمن موضوعيّ وهو الزمن التعاقبي العادي و"زمن تقديري" وهو كما يقول المؤلف "موقف افتراضي يقوم على القيمة الاعتبارية للأشياء كما تعبّر عنها اللغة".

وينتهي المؤلف في هذا الفصل إلى نتيجة هامة هي القول بأنّه من غير الصواب الظّن بأنّ علم اللسان الحديث قد أنجب البنيوية بمحض تحوّل منهجي وإنما الصواب أن نقول بأنّ اللّسانيات قد أتاحت ظروف الوعي بما كان مستتراً في خبايا اللغة الطبيعية".

ويخلص المؤلّف في الفصل الثاني إلى البعد المنهجي من قضية البنيويّة حيث تعمّم الفريضة القائلة بأنّ اللّغة نظام من العلامات الدالّة لتشمل الظواهر الطبيعيّة والمعنوية ولتستقرّ البنيوية منهجاً يستقطب مختلف مجالات المعرفة البشريّة.

ويعلّل المؤلف انتشار المنهج البنيويّ بعوامل ثلاثة: أوّلها شموله على استيعاب أي موضوع كان، وثانيها يعود إلى بساطة المنهج وجاذبيّته ودقّته النّابعة من قدرة مزدوجة على التفكيك وإعادة التركيب. وأمّا العامل

الثالث الّذي به يفسّر انتشار البنيوية منهجاً للبحث فهو الموضوعية التي يتوخّاها في دراسة الظواهر وتمحيصها. ويختتم الكاتب هذا الفصل بملاحظات تهمّ تعامل الفكر العربيّ المعاصر مع المنهج البنيوي لينتهي إلى أنّ هذا الفكر لم يستغلّ منجزات البنيوية إلاّ في مجال محدود هو مجال النّقد الأدبي في حين بقي استغلالها في مجال علم اللسان مقتصراً على المنهج الوصفي وهو أمر يفسّر ـ في رأي المؤلّف ـ غياب لسانيّاتٍ بنيويّة المنهجِ عربيةِ الأصل.

ولكن هذا الأمر لم يمنع البنيويّة من التأثير العميق في مجالات البحث العربيّ وخاصة تلك التي تتعلق بدراسة التراث وفق رؤية شموليّة لا تخضع بالضّرورة للتّسلسل التاريخي وإنّما تتعمّق الموضوع "كما لو أنّ الحقبة التّاريخية تجمعت في سكوت آنيّ" وقد ساعد على انتشار مثل هذه الدراسة تبلورُ مفهومٍ قديم في لفظه جديدٍ في محتواه هو مفهوم القراءة الّذي أفاد هذه الدراسات أيّما إفادة.

ويخصّص د. عبدالسلام المسدّي الفصل الثالث من القسم الأول من كتابه لدراسة البعد الفلسفي لقضية البنيوية حيث يؤكد إسهام الفكر البنيوي في إرساء فهم جديد للزمن وذلك باعتماد مفهوم الزمن الافتراضي في تفسير الظواهر، وقد مكنه هذا من تجاوز مبدأ السببيّة التاريخيّة الذي كان قوام التفسير الفلسفي للظواهر قبل ظهور البنيوية. على أن البنيوية لم تُلغ بإرسائها مبدأ الزمن الافتراضي مبدأ السببية وإنما أوجدت سببية جديدة تفسر الحاضر بالحاضر عوض تفسيره بالمنقضي، وهي بذلك تنشيء عِلّيّةً جديدة أساسها الاندراج المتزامن في بناء واحد. ومن هذا المنطلق راوحت البنيوية بين مفهومي البنية والوظيفة ملغية بذلك مفهوم الصّدفة إذ كل الظواهر تفسّر وفق العلاقات التي تربط بين الأجزاء المختلفة داخل البناء الواحد.

إنّ مراوحة البنيويّة بين مفهومي البنية والوظيفة من ناحية وتوخيها للمسلك الافتراضي من ناحية أخرى قد جعلاها أكثر مرونة في التّعامل مع المشكلات الفلسفية المتعلقة بالإنسان ووجوده، ولاسيما مشكلة الاسبقيّة بين الوجود والماهيّة وهو أمر دعا المؤلّف إلى اعتبار أنّ البنيويّة أعطت للإنسان مكانة جديدة لم يحظ بها في بقية الفلسفات، إذ جعلت منه موضوع قلقها الفلسفي وحرّرته من سلطة الوقائع التاريخيّة التي طالما كبّلته بها العقلانية القديمة.

وقد أمكن للبنيوية في مقابل ذلك أن ترسي عقلانيّة جديدة تقوم على سلطة المفاهيم الإجرائية التي تجعل البحث الفلسفي يقترب أكثر فأكثر من موضوعية التقويم وعلميّة الأحكام. ويختم المؤلّف هذا الفصل بربط العلاقة بين البنيوية في بعدها الفلسفي والفكر العربي، وقد انتهى في هذا المجال إلى أنَ البنيويّة كانت مدعاة للشيء وضده فهي تغري لأنّ كلّ ما في ميراثنا الفكري وواقعنا الحضاري يستجيب لمفهوم الزمن الافتراضي الذي أقرّته وهي مع ذلك تخيف لأنّها قد تثير الرغبة في الاستقرار في "سكون حضاري جديد" والحال أنّ الفكر العربي مدعوّ إلى الاندفاع نحو مستقبل مغاير.

ولا يبتعد المؤلف في الفصل الرابع عمّا أثبته في الفصل الذي سبقه إذ نجده يؤكد أنَ الموقف المعرفي البنيوي يفترض النّفاذ إلى البنى الخفيّة وإدراك النواميس الداخلية التي تتحكم في الظواهر، فالمعرفة البنوية تقوم أساساً على فكرة النّظام. ويختم المؤلف الحديث في هذا الفصل ببيان وجه الإشكال في تعامل الفكر العربي مع البنيويّة ويتمثل هذا الإشكال في خلاف معرفي تأسيسي حاد. فالبنيويّة ــ كما يقدمها المؤلف ــ تتميّز بإبستيميةِ تجاوزٍ وتطوير لا تخشى المحظورات. أمّا الفكر العربي فيتّسم بمعرفيةِ تثبيتٍ تسعى إلى تأسيس المعرفة المتلقّاة وتأكيدها فقد قامت المعرفة العربية منذ نشأتها على اعتبار الكلام حجّة على الوجود وآمنت بمقولة الإعجاز القرآني

واعتبرت النّصّ حجّة على ثبوت النبوّة ووجود ا لله وقد شكّل ذلك كلّه جوهر التّعامل بين الفكر العربي من جهة والفلسفة البنيوية من جهة أخرى.

ويعرض المؤلّف في الفصل الخامس عن استعمال مصطلح "إيدولوجيا" ليتحدّث عن البنيوية في بعدها "المذهبي" ويعني هذا المصطلح التّجاوز الذي يحدث في مستوى النظرية العلمية من الشمول المعرفي إلى التّوظيف الخارج عن نطاق العلم. وقد بدأ التوظيف المذهبي للبنيوية عندما ذهب بعض البنيويين في الغرب إلى "أنّ تعقّد الحياة الاجتماعية في ظاهرها مع انبنائها على نظام محكم دقيق إنما يُعزَي إلى تواؤم مطرد بين القوانين المسيّرة للنظام الكوني والنواميس المتحكمة في العقل البشريّ. وقد ظهرت بعد ذلك تيّارات فلسفية عدّة تدافع عن البنيوية وتعتبرها بديلاً عن الفلسفات الأخرى وقد استعرضها المؤلف وأشار إلى ما كانت تسعى إليه من توفيق بين الأضداد واستيعاب للمتناقضات قصد تحقيق الغلبة المذهبيّة.

أمّا في مجالنا الفكري العربي فالتوظيف المذهبي للبنيوية يتخذ شكل صراع حضاري. فقد ظهرت البنيوية في كثير من الدراسات العربية المعاصرة مرادفة للحداثة وذلك بعد أن بهرت الباحثين بجاذبيتها وجعلتهم ينسون أو يتناسون أنّ المنهج البنيوي إنما يمثّل منهجاً من المناهج الموصلة إلى الحداثة، وبذلك حصل الانزياح في مسار البنيوية من المدار المنهجي إلى المدار المذهبي وأصبحت البنيوية سلاحاً في يد المناهضين للفكر التقليدي، وبما أن هذا الفكر يقوم في مجمله على التعلق بالمقولات المطلقة والحقائق الأزليّة فقد أتّخذ الصراع ضده شكل الدفاع عن نسبيّة الحقائق ضمن مبدأ الزمن الافتراضي. وهكذا أصبحت البنيويّة عند البعض حلاً لوقائع الفكر العربي الراهن في حين أنّها لم تكن عند البعض الآخر سوى نتيجة من نتائج الغزو الثقافي الغربي ومحاولة "سافرة لمسخ الهوية" والتفريط في "الأصالة".

ويختتم المؤلف هذا الفصل برؤية تأليفيّة تضع البنيوية في مسارها التاريخي ضمن النظريات العلميّة التي حاولت أن تُنمّي ملكة الإدراك البشريّ وفقاً لذلك قابلة للتوظيف أو النقد المتأني الخالي من التّشنّج والانبهار.

ويصل المؤلف في الفصل السادس إلى البعد النقدي من قضيّة البنيويّة وهو البعد الذي طرحت فيه قضية البنيوية طرحاً مثيراً للنّقاش. ولعلّه البعد الذي عرفت فيه البنيوية أبهر نجاحاتها. إنّ أهم نقلة حققها الفكر البنيوي في هذا المجال - مجال النقد الأدبي - خروجه بمفهوم الأدب من حيز الإطلاق والتجريد إلى حيز الموجودات العينيّة. وقد أمكن للفكر البنيوي تحقيق هذا الانجاز بفضل حصر الأدب في مفهوم النص وإخضاعه للممارسة النقديّة الموضوعيّة ومن هذا المنطلق قَصَرت البنيويّة دراستها على النّص وأهملت ما سواه إهمالاً حَدَا بالبعض من روّادها إلى المناداة بفكرة "موت المؤلف" وقد غالى البعض في تحليل هذه الفكرة فقطع أواصر القرابة بين النّصّ وصاحبه واعتبر لحظة القراءة والتلقي لحظة حاسمة في ولادة النص الأدبي.

وقد توصل المؤلف إلى التفريق بين مظهرين اثنين للإنتاج الأدبي ميّز فيهما بين النّصّ وهو ثمرة علاقات خارجية لأنّه مرتبط بصاحبه، وأدبيّة النّصّ وهي ثمرة علاقات موضوعيّة بينه وبين متلقيه.

وبما أن الأدب ينقسم إلى مظهرين انقسمت دراسته عند البنيويّين إلى نوعين من الدّراسات: دراسات تُعنَى بالنّصوص في علاقتها بأصحابها وهي ما يمكن تسميته "بتاريخ الأدب" ودراسات أخرى تهتمّ بأدبية النّصوص وهي ما يمكن تسميته بالنّقد الأدبي.

وقد أثمر هذا الرصيد النظري في فهم الأدب والنقد نتائج على مستوى الممارسة التطبيقية لعلّ أهمها انتقال النقد مع البنيويّة من مجال الوساطة بيّن القارىء والكاتب إلى مجال الحوار بين النقاد. ومن هنا لم تعد غاية الناقد تفسير الأثر وإنما أصبحت غايته بيان أدبيّة النّصّ وفق وسائل موضوعيّة وإجرائية كثيراً ما تستعصي على القارىء العادي ولذلك حدثت القطيعة

بين هذا المنهج وفريق من المثقفين الذين رأوا فيه بحثاً غامضاً على جانب من الشذوذ والغرابة.

وقد ختم المؤلف هذا الفصل ببعض المشاكل التي تعترض المنهج البنيوي أثناء التطبيق ويمكن اختزالها في قضيتين تتعلق الأولى بكيفيات الولوج إلى التحليل البنيويّ للنص. إذ من البديهي أن الانطلاق في مثل هذا النوع من التحليل يكون من بناء النص النحوي وصولاً إلى بنيته الدلالية. إلا أن هذا المبدأ غالباً ما يصعب تجسيمه، إذ يمكن أن يلج الناقد النّصّ قبل أن تكون له فكرة واضحة عن بنائه الكامل ولذلك لا يمكن التسليم بأنّ القراءة بالمفهوم البنيويّ عملية بريئة خالية من كل تعسّف شعُوري أو لاَ شعوريّ. ولذلك أيضاً تبقى العلاقة بين التفكيك والتأليف في هذا المجال "عقدة جوهرية في ربط دلالة النص بأدبية دلالته". ومن جهة أخرى بقيت الأساليب الإجرائية التي اتّخذتها البنيوية لضمان أكبر قدر من الموضوعية (مثل الإحصاء والتّشكيل الصوري) محدودة الفائدة إمّا لتعقّدها أو لانعدام الجدوى العملية منها. أو لبعد الهوّة بين مقاصدها النظرية ونتائجها التطبيقية. ويعني المؤلف بالإحصاء: ما يقوم به النقاد البنيويّون من إحصاءات تدعم "قراءتهم" للنص أمّا التشكيل الصّوريّ فهي تلك الرسوم البيانية التي ترافق عملية التحليل.

أمّا القضية الثانية التي مثّلت مشكلاً يعترض تطبيق المنهج البنيوي فتتعلق بالقيمة والتقويم فمن المعروف أن البنيويَة قد ألغت ما كان معروفاً في النقد السّابق من أحكام معياريّة وانصرفت إلى تحليل مادّة الأدب تحليلاً موضوعياً دفعها إلى البحث عن "علم الأدب" إلا أنها أقرت (في مقابل ذلك) قيام الأدب على المجاز، بل إن الخطاب النّقدي نفسه صار في حاجة إلى المجاز لإنتاج ما يمكن تسميته "بنص النص" أو النص النقدي المبدع، ولّما كان المجاز خاضعاً للخيال الحرّ الذي لا يمكن ضبطه بضوابط مادّية ملموسة، أضحت البنيوية ممزقة بين صرامة العلم وحرية الأدب تبحث عن معادلة تطلب فلا تدرك.

أما الفصل الأخير من القسم التأليفي فقد خصّصه المؤلف للحديث عن البعد التربوي للبنيوية. وقد عرض في هذا الفصل ثلاثة مجالات يمكن أن تقبل المنهج البنيوي. وهي مجال تعليم اللغة، ومجال شرح النصوص ومجال إنجاز المقالات الإنشائية. ففي مجال تعليم اللّغة تُعنى المقاربة البنيوية بأمرين: قدرة الإنسان على إدراك اللّغة في بنيتها المتماسكة وهنا تنصح البنيوية المعلم أن يعول على الطريقة الكلّية في التعليم حيث يبدأ المتعلم بإدراك الكلّ ليتدرج إلى الأجزاء أو الذرات. كما تُعنى البنيوية أيضاً باستعداد الإنسان الفطري لإدراك مضمون اللّغة أن يكون واعياً بقوانينها التي تكونت عبر الزمن.

أما في مجال شرح النصوص ـ ويُقصد بالشرح هنا العملية التربوية التي ترمي إلى الإيضاح والتحليل ـ فيمكن للبنيوية أن تساهم باقتراح طريقة في الشّرح تكمن من تجنّب "السلخ" للنصوص أو "محاكاتها". وتقتضي مثل هذه الطريقة الانطلاق من لغة النص للوصول إلى دلالاته الصغرى ومن دلالاته الصغرى إلى ما يمكن أن يكون دلالته الشاملة "فعملية شرح النص تبلغ منتهاها حالما يتم إنجاز التجريد الدلالي من البنى الذّرية إلى البؤرة الأم بحيث يقع الإمساك بزمام المجامع المعنوية في مفهوم وتفرد أوحد" ويمكن للبنيوية في هذا المجال أن تقترح بديلاً من الطريقة الخطية في تناول النصوص إذ رغم فعالية هذه الطريقة ظاهراً فإنّها تبقى في مجال "توليد النص من النص" وخلق بنية لغوية شارحة انطلاقاً من بنية لغوية مشروحة محدودة الفائدة، ولذلك يقترح المؤلف طريقة مغايرة تنطلق من النص فتفجّر أجزاءه ثمّ تعيد بناءها لتوليد هرم دلاليّ جديد له ارتباط بالنص الأصل باعتباره أنه يشرحه وله استقلاله باعتباره "نصاً مستنبطاً من نص".

أمّا في مجال الامتحانات الإنشائية أو المقال، فالمعروف أنّ المنهجية السائدة هي المنهجية الجدلية التي تقتضي تناول الموضوع وفق بناء ثلاثي قوامه "القضية" و"النقيضة" و"التأليف" وقد اقترح المؤلف تغيير هذا المنهج

ـ الذي افقده طول الممارسة واطّراد التّقليد، بعده النقـدي ـ باتّبـاع منهـج البناء الموحد الذي يصاغ وفقه المقال متناسـقاً في بنيـة واحـدة ويُخـوّل فيه للطالب أو التلميذ أن يحسم في القضية برأيه منذ المنطلق وذلك وفق أسـس منهجية مستحدثة يتغير فيها مقياس الحكم على المقالة من المحاسبة بما ورد في التحليل وما لم يرد إلى المحاسبة المبنيـة علـى قيمـة الـتركيب المتفـرّد وتناسق عناصره.

وفي القسم الثاني من الكتاب أورد المؤلف مجموعة من النّصـوص. وهـي طريقة في تقديم المعرفة عهدناها عند د. المسدّي منذ كتابه "اللسـانيات مـن خلال النصوص" وتقتضي جمع نصوص يقع اختيارها من كتب مختلفة بحيـث يشكل مجموعها حصيلة معرفية موحدة تفيد الباحثين باعتبارها تجمع شـتات المعلومات المتفرّقة وتفيد المتعلمين باعتبارها تشكّل نصوصاً توضّـح القضيّـة المطروحة بطرق مختلفة وبأساليب تتنوّع بتنوّع الكتاب.

ولم يكتف المؤلف بـالجمع وإنّمـا عمـد إلى تبويـب هـذه النصـوص وفـق منهجيّـة جدليـة تقتضـي البحـث في النظريـة ونقيضهـا قصـد الوصــول إلى التأليف أو "التجاوز" فوسم القسم الأوّل من النصوص المختـارة بالتأسـيس وجمع فيه النصوص التي تشـرح مقوّمـات النظريـة البنيويـة وتضـع أسسـها، وضع للقسم الثاني عنوان الاعتراض وجمع فيه النصـوص الـتي تُبَيّـن حـدود المنهج البنيوي وقصوره وهي فيما يرى المؤلف "إلى المواجهة العاطفية أقرب إلى الاحتجاج المتروّي" أما القسم الثالث فقـد اختـار لـه "التجـاوز" عنوانـاً وقد جمع فيه نصوصـاً "ارتقـى فيهـا أصحابهـا إلى مرتبـة البحـث عـن أبعـاد فكرية جديدة تخلص الرؤية المنهجية من قيود الموقف الوثوقي بصفة عامّة".

ويمكن القول في نهاية هذا العرض لما ورد في كتاب "قضيـة البنيويـة" إنّ د. المسدّي قد وفق إلى حد بعيد في شرح أبعـاد البنيويـة ومجـالات الانتفـاع بها كما وُفّق في طرح قضايا التعامل معها في مناخنـا الفكـري. إلا أننـا مـع

ذلك نود إبداء بعض الملاحظات التي وإن لم تكن تمس من قيمة الكتاب فإنها تبدو لنا ضرورية لتكون الاستفادة منه كاملة.

وأوّل هذه الملاحظات، ملاحظة شكليّة: فقد قسم المؤلّف كتابه إلى قسمين: قسم للتحليل التجريدي التأليفي وقسم للنماذج ولعلّ الكاتب قد تفطّن إلى ضرورة الجمع بين القسمين فحاول شرح الأسباب التي دعته إلى الفصل بينهما وهي فيما يقول: "جملة من الغايات المبدئية والمنهجية والبيداغوجية" إلا أننا مع ذلك استغربنا غياب الإحالات من القسم التأليفي تماماً والحال أن المؤلّف يشرح نظرية لها أعلامها الّذين يختلفون في فهمها وتطبيقها اختلافاً كبيراً في بعض الاحيان وقد كان بالإمكان الإشارة إلى المصادر التي يستمد منها المؤلف بعض الأفكار البنيوية وذلك حتى يتسنّى للقارىء العودة إلى هذه المصادر للتوسع في القضية أو لمزيد من فهمها. وخاصة وأن الكتاب غاية بيداغوجية أقرّها المؤلف منذ المقدمة ودعّمها بمنهجية في تقسيم الكتاب. ولعلّ أوضح مثال على الأفكار التي وردت في الكتاب مجردة من مصدرها ما جاء في شأن فكرة "موت المؤلف" فقد ذكر د. المسدّي أن هذه المقولة جنت على الفكر النقدي وألبسته تبعة الإضمار" إلا أنّنا مع ذلك لا نجد ذكراً لصاحب لمقولة ولا للسياق الّذي وردت فيه والحال أنّ رولان بارت وهو صاحب هذه المقولة مرّ فكره بمراحل متعدّدة. فهو كما يقول تودوروف يغير موقفه باستمرار ويكفيه أن يصوغ رأياً يفقد الاهتمام به. وهذا التغيير المستمرّ لا يفسّر ببعض الاستخفاف وإنما بموقف مختلف تجاه الآراء، والمعروف أن بارت قد بدأ حياته النقدية بنيوياً وانتهى نصّانيّاً. ولذلك فإننا نرى أنّ ذكر المصدر الذي أخذت فيه فكرة "موت المؤلف" أمر لازم لتكون الفائدة عامة.

أمّا الملاحظة الثانية فتهم تقسيم الفصول وترتيبها في القسم الأوّل من الكتاب فقد أضطرب هذا التبويب بين اعتبار الترتيب الزمني إذ نجدُ المؤلف يبدأ بالبعد التكويني ليصل إلى البعد المنهجي واعتبار الترتيب المنطقي في

بعض الفصول إذ يتدرج المؤلف من البعد الفلسفي وهو بعد عام إلى بعد خاص هو البعد المعرفي ولئن نبّه المؤلف إلى أنّ "ترتيبه هذه الأبعاد لا يمليه التّوالي الزمني.. وأنّ فكرة البنية قد كانت بمثابة جذع الشجرة الذي تنامت منه أفنان متعددة متضافرة بعضها بالتزامن وبعضها بالتعاقب" فإنّ هذا التفسير لا يبّرر في رأينا التداخل الحاصل في المعلومات بين البعد الفلسفي والبعد المعرفي حيث نجد المؤلف يعود - في الفصل المخصّص للبعد المعرفي - إلى الحديث عن النظرية الفلسفية وذلك بعد أن خصّص هذه النظرية فصلاً كاملاً ومن الأمثلة على هذا التدخل قوله "وعصارة الأمر في هذا الغرض أنّ الفكر البنيوي قد جعل المادة في خدمة الصورة والصورة في خدمة الوظيفة وهذه من الحقائق التي يغفل عنها الناسفون للفكرة البنيوية" فهذه الفقرة تجمع بين الموقف الأنطلوجي والموقف المعرفي، ومن ذلك أيضاً قوله" ومن هنا تبدأ عقدة تعامل الفكر العربي مع الفلسفة البنيوية في أعماقها النظرية" والذي يفسر مثل هذا التداخل أنّ الصلة بين هذين البعدين عميقة فالنظرية المعرفية جزء لا يتجزّأ من النسق الفلسفي ولذلك فإنّ عمليّة الفصل التي عمد إليها المؤلف - والتي دعته إليها غايات تبسيطيّة بيداغوجيّة - تبدو لنا السبب الأول في ما لاحظناه من تداخل في مادّة الفصلين المذكورين. وكان من الأفضل في رأينا ـ لو جمع الكاتب بين البعدين في فصل واحد.

ونختم عرضنا هذا برأي يهم قضية بنيوية ماتزال تشغل الباحثين وتثير مشاكل عدّة وقد عرض لها المؤلف في القسم الأول من الكتاب وبالتحديد في الفصل السّادس. تلك هي قضية العلاقة بين النص من جهة ومؤلّفه والظروف التي قد تكون أحاطت بإبداعه من جهة أخرى فمن المتعارف عليه أن البنيوية قد أحدثت قطيعة معرفية مع النقد السابق لها عندما أعلنت النصّ عالماً مغلقاً لا يحتاج الناقد للولوج إليه إلى ما هو خارجه إذ أدبية النص تكمن في بنائه الداخلي الذي يجعل منه قيمة فنّية تؤثّر في المتقبّل. إن

أدبيّة النص تدرك ـ وفق هذا المنظور ـ انطلاقاً من ربط الصلة بين النص والمتقبل دون الأديب. إلاّ أنّ الإشكال يكمن في كون الدراسات الأدبية لا يمكن لها أنّ تستغني عن "رؤية نشوئيّة" تُعني بالتحوّلات التي مرّ بها الأثر وبالظّروف التي أحاطت بإنشائه وهنا يقدم الدكتور عبدالسلام المسدّي حلاً يؤسّس له بقوله "على أننا إذا رمنا الحسم في هذه الثنائية بشكل لا يتخذ من مصالحة الأضداد هدفاً يُبْتَغَى بكلّ إصرار تَعَين علينا أن نفصل بجزم قاطع بين مفهوم الأدب ومفهوم تاريخ الأدب وأن نعتبر أن كل ما يجري القول مما يتصل بعلاقة النص بمتقبّله هو نقد الأدب وأن كلّ ما يخاض فيه مما يتعلق أمره بعلاقة النص بواقعة إنّما هو من تاريخ الأدب وإنّنا لنَزعم أنّ في التمييز بين النقد وتاريخ الأدب خيراً كبيراً لهذا ولذاك".

إنّ الحل الذي يقدمه المؤلف في هذه الفقرة يبدو على قدر كبير من التناسق والموضوع إلا أننا مع ذلك قد نناقشه في المنطلق الذي فصل على أساسه بين ما أسماه "بالنقد الأدبي" وما أسماه "بتاريخ الأدب" فقد بنى هذا الفصل على تمييز صارم بين المتقبّل باعتباره المتذوّق للإنتاج الأدبي والمؤلّف باعتباره منتجاً للأدب في حين أنّ الحدود بين القارىء والكاتب ليست في حقيقة الأمر واضحة هذا الوضوح فالمؤلف هو أول متذوق لأثره، ثمّ إنّ "صورة القارىء حاضرة دائما في ضمير الكاتب حتّى وإن لم تكن سوى صورة مجرّدة وحتّى إن تطلّب من الكاتب أن يجهد نفسه ليكون قارىء أثره" كما يقول طوما شفسكي إنّ الفصل بين القارىء والكاتب أو بين التقبل والإنشاء ـ في مجال النقد الأدبي ـ أمر دونه مصاعب جمّة إذ لا يمكن للأديب أن يمنع نفسه من أن يكون قارىء أثره ثمّ إنّه لا يستطيع أن يفلت من التأثر بوقع القراءة الأولى لهذا الأثر كما أنه لا يستطيع أن يتحاشى تأثير الذوق الأدبي السائد لحظة الكتابة. إن القول بأن النقد الأدبيّ عمل يرمي إلى تعليل حصول الوقع وتفسيره من النص لا يبرّر في رأينا إخراج الأديب

من دائرة المتقبّلين لهذا الوقع "فالأديب هو أوّل قارىء للأثر وهو أوّل مدرك لأدبيّته".

إن أدبية النصوص بهذا المنظور أمر معقّد يتظافر على إظهار كلّ من القارىء والكاتب ولذلك فإن البحث فيها يتطلّب الانطلاق من النّصوص فى علاقتها بالمتقبل والكاتب معاً وإذا كان لابد من التمييز فليكن تمييزاً بين مستويين من التقبّل لا بين متقبّل وكاتب.

وجماع القول أنّ كتاب "قضيّة البنيوية" لم يقتصر من الفضائل على ما أودعه إياه مؤلفه من عمق في التحليل ودقة في الاستنتاج وسعة في المعلومات وإنّما ضمّ إلى ذلك كلّه ميزة التّساؤل المعرفي الملح الذي ماينفكّ يبث القارىء حيرة بنّاءة ورغبة في التفكير في قضية من قضايا فكرنا المعاصر الأكثر جدّة وعمقاً.



مثنوية الظهور والتواري في المكان الروائي العربي

صلاح صالح

التفسير المثنوي للحياة قديم قدم الحياة ذاتها فمنذ وجود الكرة الأرضية ، ارتبط وجودها بدورانها حول نفسها ، وارتبط بالتالي بمثنوية التعاقب بين الليل والنهار ، وارتبط أيضاً بمثنوية التعاقب بين الشتاء والصيف باعتبار الربيع والخريف فصلين انتقاليين فالربيع امتداد للشتاء ومقدمة للصّيف ، والخريف امتداد للصيف ومقدّمة للشتاء ، فالسنة وفق هذا الاعتبار فصلان وليست أربعة ، وقد وجد اعتبارها فصلين تجلياته الشهيرة في عدد من الأساطير القديمة في سورية القديمة وبلاد الرافدين، كغياب تموز « ادونيس» ستة أشهر في العام ثم استيقاظه ستّة أشهر أخرى [١] إضافة إلى أنّ الربيع والخريف يشكّلان مثنوية موازية ومكملة لمثنوية الشتاء والصيف .

ومنذ نشوء الحياة العضوية على سطح الأرض ، ووصول نشوئها وارتقائه إلى وجود الجنس البشري ، ارتبط النشوء بمثنوية الذكر والأنثى، وأحيطت الحياة بعدد لامتناهٍ من المثنويات البدئية التي تواكب الوجود بصيغه البسيطة الأولى ، وتواكب ما أفرزه الإنسان من أفكار ووسائل عقلية ، وأدواتٍ لإنتاج المعرفة سواء كانت المواكبة في المناهج وكيفيّات العمل العقلي ، أم كانت في المادّة الفكرية أو العقلية المنتجة ذاتها ، فإلي جانب مثنويّات الليل والنهار ، والذكر والأنثى، والصيف والشتاء ، هناك أيضاً مثنويات الحياة والموت ، والماء والنار ، والشمس والقمر ، والشرق والغرب ، والخير والشر ،واليقظة والنوم ، والفاتح والغامق ،

والشباب والشيخوخة ، والغنى والفقر ، والخصوبة واليبوسة ، والحب والكراهية ، والبر والبحر ، والأرض والجوّ ، والجمال والقبح ، والباطن والظاهر ، والزمان والمكان ... الخ....

ومن الواضح أن السلسلة لاتنتهي ، ومن الواضح أيضاً أن كلّ مافي حياتنا قابل لصياغة مثنوية ، بشكل مباشر ، أو بشكل غير مباشر يتم إنشاؤه بعد إخضاعه لشيء من التعامل المجازي ، وهذا بحد ذاته أمر مغر ، بل ربّما كان شديد الإغراء ، بسبب ما يتضمّنَه من مسالك يستسهل الوعي ارتيادها واستخدامها ،وبسبب مايقدّمه من نتائج ، يعرفها التفكير من الوقائع والحياة بسهولة ملحوظة . ومع ذلك ، لابُدّ من توخي الحذر الشديد لتجنب الانزلاق إلى مغريات التبسيط والسهولة ، وابتسار مايخرج عمَا ينضده التفكير التنسيقي الصارم ، وتجنّب الاضطرار إلي تقليم الاستطالات التي لايستوعبها النسق ، حيث يتم قسر الواقع على النفاذ إلى الوعي من خلال مسالك محدّدة قد تتّسم بالضيق الشديد والعجز عن الإستيعاء الكلي وخصوصاً بعد ما أشرفت البشرية على أواخر القرن العشرين ، وبعد ما اتّسعت الميادين المعارفية التي أضاءت النظرية النسبية قطاعات واسعة منها.

إن استعراض مثال واحد كاف لاظهار محدودية التفكير المثنوي البحت في تفسير العالم والحياة ، ففي مثنوية الليل والنهار مثلاِ، لم يعد الليل ليلاً مطلقاً شاملاً ولا النهار نهاراً مطلقاً ، فالنهار في سورية والمشرق العربي يعني ليلاً في إحدى جزر المحيط الهادي ، والعكس صحيح والليل والنهار، اللذان يشكّلان اليوم الأرضي ، لايعنيان ذلك لكائن عاقل مفترض علي سطح كوكب آخر ، ومن جهة أخرى نجد أن العمر المتبقي لكوكب الأرض يتوقّعه علماء الفلك المعاصرون ويقدرونه بحوالي خمسة مليارات عام أرضي ، وهذا رقم هائل يفوق حدود

التصورات البشرية ، ولكنه ليس أكثر من برهة شديدة القصر في عمر الزمن والكون .

وإذا تأمّلنا بعض الصياغات الممكنة خارج نطاق النظرية النسبية، نكتشف أيضاً محدودية التفكير المثنوي في تفسير العالم والحياة ، ففي مثنوية « الحب والكراهية » علي سبيل المثال ، يمكننا استبدالها بمثنوية «الحب واللاحب » ، فاللاحب هنا يتضمن الكراهية بالتأكيد ، ولكنه يتعداها إلى عشرات المشاعر الأخرى التي يمكن أن يكون بعضها إحدى درجات الحب . فالميل أو الهوى على سبيل المثال يختلفان عن بعضهما وعن الحبَ في الدرجة وطريقة التمظهر ، لكنهما قابلان للانضواء الدقيق تحت خانة « اللاحب » واللاحب أيضاً يتضمّن الكراهية واللاكراهيّة ويتضمّن أيضاً الحسد واللاحسد ، وباختصار يمكن أن يتضمّن كلّ شيء لايعني الحبّ بدقّته القصوى ، ابتداء من الكراهية ، وانتهاء بحركة القطارات.

وإذا أردنا أن نأخذ مثالا أكثر حسّية ، وأكثر يسراً في التعامل مع العقل والحواس،نطرح مثال « الحلو والمرّ» - في إطار حاسّة الذوق فقط- وليس من خلال المعاني التي يمكن إطلاقها خارج إطار الحاسة - فنتمكن من استبدال « المرّ» بالحامض والمالح واللاذع والحرّيف...الخ وهذه يمكن أن تندرج في خانة « اللاحلو» ولكن مشكلتها المخادعة تكمن في صلاحيتها لتشكيل أنساق مثنوية أخرى يكون كلُّ منها طرفا في مثنوية مع الحلو ، والمثنوية صحيحة منطقياً وحسيًا ، كالحلو والحامض، والحلو والمالح ... الخ فضلاً عن صلاحية هذه العناصر جزئياً لتشكيل مثنويات أخرى بمعزل عن الحلو كطرف رئيس كالحامض والمر ، أو المالح والحامض ... الخ .

وباختصار لقد أصبح العالم أكثر تركيباً وتعقيدا من أن تستطيع تفسيره التبسيطات المثنوية أيّة كانت غاية التفسير. ولكن هذا لايحول

دون استمرار التركيب المثنوي صالحاً لإضاءة قطاعات حياتية ومعرفية كثيرة، إضافة إلى أن التبسيط النظري أو الافتراضي أحياناً ضروري للعمليات العقلية الرامية لإنشاء المعارف المتراكبة المعقدة ، ولا أدلّ علي أهمية التبسيط - عمليًا ونظرياً - من ضرورة تشريح الجثة للتعرف على أسرار الجسد البشري ، وضرورة تفكيك الآلة المعقّدة للتعرف على أجزائها وآليات عملها والتشريح والتفكيك عمليتا تبسيط معرفي قبل أي شيء آخر ، وهاتان العمليتان ليستا وقفاً على العلوم الأساسية والتطبيقية ، إنّهما موجودتان ومعتمدان في العلوم الإنسانية كلّها ، وفي الدرس الأدبي والنقدي خصوصاً، فأصبح القارئ يتعامل مع عبارات وتعابير جدية مثل « تفكيك النص ، أو تشريح القصيدة ... الخ ».

في تراثنا الثقافي « الشعري خصوصاً » أعطى التعامل المثنوي مع العوالم الشعرية عمقاً وجمالاً آسرين ، ومازالا قادرين على استثارة أحاسيسنا ، وذائقتنا الجمالية المنتمية إلى الدائرة التذوقية الكبرى التي تحكم العالم المعاصر ، كهذه الصياغة الجميلة التي وردت في قصيدة يتيمة ، تنتمي مناسبة قولها إلى شيء من الصياغة الأسطورية ، وسواء قالها الشاعر الذي تنسب إليه أم قالها سواه ، فالمهم وجود القصيدة ،ووجود هذا البيت بالتحديد :

ضدّان حيث استجمعا حسنا والضدّ يظهر حسنه الضدَ (٢)

وفي العصر العباسي ولد الطباق والجناس، وانتشر على نطاق واسع، وكلٌ منهما أقام مثنويته الخاصة به ، فالطباق هو اجتماع الضدين في عبارة واحدة والجناس هو ورود اللفظة الواحدة بمعنيين قد يكونان متضادّين . لقد حشر العقم الدرسي المتّبع في المناهج الأكاديمية الكلاسيكية « الطباق والجناس »في إحدى الزوايا الميتة في علم البديع.

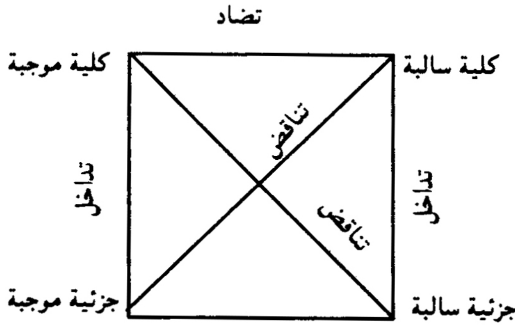
بينما تنفتح آفاق استخدامهما لدى شاعر فذ كأبي تمّام إلى محمولات فلسفية وفكرية ، أشمل وأعمق من أن يستوعبها علم البديع. لقد نجم الجناس عن رغبة الشاعر بشحن المفردة الواحدة بمزيد من الطاقة الدلالة والإيحائية التي تخرجها من استعمالها الأحادي وتطلقها إلى عدد من الدلالات الجديدة، وإشاعة عدد من المناخات الجديدة ، وكان طباق أبي تمام شكلاً من أشكال الإدراك الفطري ، وربما الواعي لتشكل العالم من عدد من المثنويات الضدية اللانهائية ، المجتمعة والمتصارعة في آن واحد.

هناك روايات عربية وعالمية كثيرة ، دخل التعامل المثنوي إلى قطاعات واسعة من عوالمها البدئية والتركيبية ، واستعراضُ عناوين بعضها يكفي للتدليل على وجود هذا التعامل وأهمية التوترات التي تمظهره في كامل الرواية ، باعتبار العنوان نافذة أو موقعاً يستشرف مساحات واسعة من الدواخل الروائية كالحرب والسلم ، والجريمة والعقاب والأحمر والأسود ، وبداية ونهاية ، ومدن الملح ،ومرح وكآبة ... الخ.

قبل الدخول في تفاصيل مثنويات المكان ، لابدَ من التنبيه إلى أن المثنوية لاتضمّ تركيباً مؤلّفاً من طرفين متضادين بالضرورة ، فالمهم في المثنوية التي نتناولها هو الاختلاف الذي يتمظهر في التضاد والتنافس معظم الأحيان ولكن التضاد لايشمل جميع المثنويات، كما سبقت الإشارة ، ففي « الأحمر والأسود » نجد الأحمر هنا بمدلولاته كلها لاينافس الأسود بالضرورة ، إنه فقط يختلف عنه ، كما أن الإشارة واجبة إلى أن ضمّ الأطراف إلى بعضها في التركيب المثنوي يشمل عدداً من العلاقات التي يمكن أن تنشأ بين كل طرفين على حدة. كعلاقات التجادل والصراع في قوانين الديالكتيك ، وعلاقات التنافي الإلغائي بين الآباء والبنين في « التحليل النفسي » أو علاقات التجاور والتراصف في التفسير البنيوي للثقافة والآداب والفنون .فالحركة والسكون مثنوية ضدية تقوم في مثنوية

أخرى ليست ضدية « الزمان والمكان» فالزمان والمكان لايقيمان تجادلهما كطرفين متضادين بل يقيمان علاقة استغراق ماهي متبادل.

ففي الرواية ، قلما نعثرعلى واحدة تخرج عن مثنوية الزمان والمكان، وهذه المثنوية التي تنفتح على الفلسفة ، وبقية الأنشطة الذهنية، ومختلف الميادين المعرفية الأخرى لن نستطيع ايفاءها ما تستحق من البحث لضيق المجال ، لذلك لابُدّ من الاكتفاء بهذه الإشارة الخاطفة ، بالرغم من أن الزمان والمكان هما المثنوية الأبرز والأكثر حضوراً إلى الذهن من بقية المثنويات التي نفترض وجودها في المكان. ولكن يوصف المكان الروائي محوراً للاهتمام ، سيتم اجتزاؤه من مثنويته في العلاقة مع الزمن ، ومتابعة ما يمكن أن يفهمه من مثنويات خاصة به ، مع ملاحظة أن المثنويات التي سيتم تناولها ، ليست كلّ ما يتضمّنه المكان من علاقات ثنائية ضدّية وغير ضدية واختيارها ليس ناجماً عن التأمل النظري المجرد في المكان المجرد . بل هو ناجم عن دمج التأمل النظري بالاستقراء العياني لعدد من الروايات ا لعربية والدراسات النقدية المتعلقة بالرواية كما أن البحث في تمييزه بين مثنويات المكان وتقاطعاته، فإنما يفرق مسبقاً بين أنواع التجادل التي تفهمها علائق الأطراف في الثنائيات المكانية فالمثنويّات تفهم فيما بينها عدداً من العلائق يمكن أن نشير إلى بعضها كأمثلة تتبع مدلولها اللغوي المعجمي ، أكثر مما تتبع المعنى الاصطلاحي ، كالصراع ، والتضادّ ، والتنافر ، والتنافي ، والتناقض ، والتعارض ، والتفاعل ، والتجاوز ، والتقاطع ، والتواصل. وهناك أيضاً « التناقض وعدم التناقض ، والتفاعل ، وسلب السلب .. الخ ... » [٣] وقد صاغ المنطق الصوري مربعاً ناظماً لعدد من هذه العلائق سمي مربع التقابل أو مربع أرسطو ، الذي اقترحه يوليوس باكيرس مترجم أرسطو وشارحه:



مربع التقابل أو مربع أرسطوا (٤).

ونلاحظ في هذا المربع أن كلّ طرفين متقابلين أفقياً أو شاقوليًا أو قطرياً تقيمان علاقة مثنوية تختلف - لغوياً معجميا واصطلاحياً - عن غيرها ، فالتضاد في مربع ارسطو يختلف عن التناقض ، والتداخل يختلف عمّا يقع تحت التضادّ ، وهكذا ...

الخارج والداخل / الظهور والتواري

تستطيع هذه المثنوية أن تنفتح على مثنويات أخرى تنتمي إلى الفلسفة ونقد الشعر كالظاهر والباطن والنوراني والظلماني والخفاء والتجلّي والساطع والغامض ، والمفتوح والمغلق ، وهذه بمجموعها تتجاوز القيم العيانية المحسوسة التي يمكن تلمّسها في المكان ، إلى قيم تجريدية وذهنية وروحيّة ، يتّبع الدرس النظري في متابعتها وتنفيذها سبلا أكثر تراكباً وتعقيداً من تلك التي تلتزمها دراسة المكان.

وفي إطار هذه المثنوية يكتب المكان قيماً إشعاعية أخرى تتجاوز حدوده المدركة بالحواس وتشحنه بما ينتمي إلى عالم الشعر واستسرارات الروح . وخصوصاً إذا استطاع الظاهر/ الخارج أن يحيل إلى الباطن، وإلى ما يمكن أن يغتني به من عناصر تلغيزية واستثارية تشحذ الوعي،

وتتقن استفزازه لاستبطانها، وإدراك كنهها ، والتفاعل مع كنوز الأعماق، ومع ما تقدمه للعقل من إثراء وارضاء ومتعة.

المكان - السطح عموماً، فقير أملس، قلّما يغري أحداً بالتواجد فيه - فنّياً وواقعياً . ولذلك يعمد الفنان إلى إيهامنا بوجود عالم آخر داخلي عميق ، يستبطنه السطح ، إذا أرادنا أن نطيل التواجد في إطار مكانه الخارجي ، فالتسطح والملاسة ، قيمتان تتضمنان القدرة على الإبعاد والتنفير ، حتى أثناء التعامل البدئي الساذج « فكلّما زاد السطح انصقالا وملوسة زادت صعوبة اندماجه بما في تحت الأرض من إيقاع وموسيقي وتقلب وتحرك وتموُّج وترقرق » [٥]. فمن صفات الكائن العاقل، أن يستثمر عقله ، ويميل إلى استكشاف ما يستقر أمام الوعي، فيحاول البحث والتنقيب في الأعماق التي يمكن أن ينتشر منها، من خلال مجموعة من الظواهر التي تخرج بمجملهاعن نسق الملاسة والانصقال.

الروايات التي احتفلت بالمكان ، قلما قصرت وجودها على سطوحه الخارجية ، وقلما انتظم فيها ترتيب المكان بأحادية الظهور وتتاليه ، وإنما ارتبط الظهور دائما بالتواري والغياب وارتبطت قيمة الظواهر بقدرتها على الايحاء بما يتوارى خلفها وفي ثناياها . فلا يعود الظاهرتخبئتهم وسط نسق رتيب من الأمكنة الصغيرة الظاهرية التي يضمها المنزل ذو الغرف المتعددة أو الغرفة الواحدة . وكأن هذا النزوع انعكاس موضوعي لحقيقة قائمة في المكان وفي النفس البشرية على السواء « في الطفولة تبدو الأماكن المنعزلة كركن أو حجرة أو ممشى أو عربة أو شجرة وكأنها تؤلّف عالماً مستسراً شاسعاً، وفي وعي البلغ يميل هذا الشعور إلى الخفوت وإلى الإختفاء ، ويبدو الكون العظيم نفسه أقلّ غموضاً من الركن المظلم أو الممشى الذي كان يبعث الفزع في وعي الطفل »[٦].

لقد انتشر التعامل مع المكان وفق مثنوية الداخل والخارج أو الظهور والتواري ، في الروايات وفي الأبحاث المشتغلة على الروايات

بدوافع مختلفة ولغايات مختلفة أيضاً ، تنتظمها بعض الأشكال الانعكاسية الفنية للواقع الموضوعي ، أو ينتظمها انتساب الجنس الثقافي إلى أشكاله السابقة التي يؤسس نفسه عليها ، حيث تمشي الأعمال الفنية اللاحقة على خطى الأعمال السابقة في التعامل المثنوي كما في سواه.

ففي المستوى الواقعي ، نجد أن الإنسان يعيش في « مجموعة من القواقع يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها ، وتطرح هذه العلاقات عدداً من المشاكل الخاصة تنعكس على تصور الإنسان للمكان »(٧) وطبيعيٌ أن العيش في القوقعة يستدعي التفكير بما يقع خارجها بالضرورة ، والانقطاع عن التواصل مع الخارج يقع قريباً من المستحيل إن لم يكن مستحيلاً تماماً وحتى إذا صحّت إمكانية الانغلاق الكامل في الدواخل نظرياً وافتراضياً ، فإن هذا يعني «العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي »(٨).

وعلاقة الإنسان بالمنزل أو المأوى أياً كان ،تحيل الإنسان إلى هذه المثنوية لاتصال أحد طرفيها « الداخل » اتصالاً خاصاً بالمنزل الأبوي أو الأمومي ، بوصف المنزل أكثر الدواخل المكانية انتشاراً ، وأكثرها قدرة على احتواء الأفكار والمشاعر ، وأكثرها قدرة على طرح حميمية العلاقة بين الإنسان والمكان ، إن تجربة الإنسان الأصلية مع المأوى تقدم « حسن دخول المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة لكيما يعاوده الشعور يستمد أهميته من ذاته فقط ، بل يستمدها أيضاً مما يحيل إليه من بواطن تتوارى في المكنونات المستترة في ثنايا انتظام الأنساق اللغوية في الرواية ، أوفى الثنايا التي يقتادنا إليها الكاتب بشكل مباشر حين يصرّح بوجود هذه البواطن ويصف ما تحتويه ، فالبواطن المكانية ، في أحيان كثيرة ترتسم من خلال اللغة الواضحة التي تنزع عن البواطن استتارها ، فلا يلجأ القارئ عندئذ إلى استجلائهامن خلال

مايمكن أن يرشح مما بين السطور . ومع ذلك يصعب التعامل مع الخارج دون الداخل حتى لو انعدمت كل الروابط الظاهرية، أو انعدمت تلك التي يمكن استجلاؤها من خلال المناخ العام الذي ينشئه السياق ، لأن المكان المطلق بوصفه جوهراً في المستويين الداخلي والخارجي، ينشأ أيضاً في أعماق الإنسان ، إن في « روح الإنسان من الفضاء بقدر مافي الخارج ... فأبدية المكان تتحقق في كلا الاتجاهين ، ... فقد يرى الإنسان حلماً يقتاده باطنياً في شوارع دخيلة النفس المعتمة »[(٩)]

لقد أدّى اكتشاف « اللاشعور » عند أتباع مدرسة التحليل النفسي ، إلى مقادير كبيرة من الاندفاع باتجاه الدواخل الإنسانية . لاستبطانها واستجلاء كنهها ، وتباري الفنّانون عموماً ، وبينهم الروائيون والشعراء ، في الغوص داخل المناطق السحيقة في النفس البشرية ، حتى صارت الرحلة الاستكشافية داخل النفس ، وداخل راقاتها المعتمة، مثيرة ،تعادل في خطورتها وقيمتها الاستثارية ، الرحلات الاستكشافية الكبرى في الأمكنة التي كانت مجهولة على سطح الكرة الأرضية كالقطبين وأقاصي البحار والغابات العذراء ، فلم يعد الفنان أو الباحث يقتنع بالبقاء في إطار ماتراه العين ، أو يدركه الوعي البدئي ، إنه أخذ يلجأ إلى الغوص والتنقيب في ذلك المبنى الذي استعاره كارل غوستاف يونغ ، لتصوير النفس البشرية الشاملة ، أو ما اصطلح على تسميته باللاشعور الجمعي ، فنجد أن الطابق الأعلى من المبنى قد «شُيد في القرن التاسع عشر ، وحين نتفحص مواد البناء نجد أنه قد أعيد بناؤه من برج سكني يعود إلى القرن الحادي عشر ، وفي القبو نكتشف جدرانا تأسيسيّة رومانية ، وتحت القبو نجد كهفاً مردوماً، نلقى في أرضيته أدوات حجرية ، وفي الطبقات السفلى بقايا حيوانات جليدية»[(١٠)]. هذه هي الصورة التقريبية التي يقترحها يونغ لبنيتنا الذهنية ، التي لم تعد تكتفي بما تراه في الخارج وعلى السطح، بل

تنزع إلى استبطان الأعماق في الاتجاه الزمني الضارب في القدم، وفي الاتجاه المكاني المستتر في الدواخل، أو المخبأ في الأعماق، وما إصرار «الفتى الشاطر» على فتح الباب الذي لايجوز فتحه في الحكاية الشعبية الشائعة - ولو كان فيه الهلاك - إلاّ تعبير عن ميل الإنسان فطرياً، إلى إستجلاء الغامض واقتحام الدواخل. فالإنسان منذ الطفولة يملك نوعاً من النزوع الغريزي إلى التعامل المثنوي مع المكان فقلّما نجد أطفالاً لا يمارسون لعبة «الآختباء» إنهم يرمون إلى صنع أمكنة سرّية قادرة على أن توحي عند خروجه بأنّه أضحى في الملتقى بين المكان كعراء لايحدّ يثيره بضيائه ووهجه، والمكان ككهف يحميه بعتمته وطراوته» [١١].

يتضمن كتاب باشلار «جماليات المكان» فصلاً عنوانه «جدل الداخل والخارج» ويحتوي هذا الفصل مناقشة مستفيضة لهذه المثنوية، ولما تحيل إليه من أفكار وقيم فنية وفكرية، وخصوصاً ما تعلق بسكنى البيوت باعتبارها أشهر الدواخل المكانية وأكثرها التصاقا بالإنسان والحياة «البيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا» [١٢]. والإنسان الذي يحبَ «أن ينسحب إلى «ركنه» فإنّ ذلك يمنحه متعة جسدية» [١٣] بالإضافة إلى أن «الكائن الذي يختبئ «وينسحب إلى داخل قوقعته» فإنما يعدّ نفسه للخروج» [١٤]. ولايطرح المكان الداخلي سواء كان منزلاً أم قوقعة قيمه النفسية والفكرية في الإطار الواقعي فقط، بل يستخدمه الكتاب والفنانون عموماً لغايات تقنية بحتة في الفن، فما أكثر ما يتم استخدام المكان أو البيئة، لإضاءة الشخصية، باعتبار المكان يشكل جزءً من سماتها وقسماتها، وخصوصاً البواطن المنزلية «الإطار هو البيئة، والبيئات وبخاصة البواطن البيتية، قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية. إن بيت الإنسان امتداد لنفسه» [١٥].

وفي هذا الإطار ، تحسن الإشارة إلى الفعل الذي جعله يوسف اليوسف تحت عنوان « النوراني والظلماني » في كتابه « ما الشعر العظيم » حيث يناقش فيه عدداً من التجادلات والموازنات بين الغامض والواضح ، وبين ما يطفو على السطح ، وما يجتهد العقل لاستبطانه واستسراره [١٦] . كما أن من المستحسن أيضاً ، الإشارة إلى استخدام سعيد يقطين لتعبير « المتفتح والمنغلق » خلال تناول السرد الروائي ، وتقنيات بناء النص الروائي المختلفة : « إننا من التجسيد إلى إعادة التجسيد ننتقل من « المنغلق » إلى « المنفتح » ، وذلك لأن مفهوم « عالم النص » يقتضي « فتح » العمل الأدبي على « الخارج » الذي يرمي إليه ، ومن خلاله يتقدم إلى القارئ ، وتبعاً لهذا التحديد، لايتناقض هذا الانفتاح مع ذاك الانغلاق ، إنه امتداده واتساقه » [١٧] ولكن على الرغم من اتصال هذا المقبوس بتقنيات السرد ، فإن اتصاله بالمكان وقضاياه واضح ، وأهم ما فيه ، تأكيده أن الانفتاح والانغلاق لا يقومان فقط في إطار التناقض بل يُقيمان - وخصوصاً في المستوى المكاني - توالفاً ينشد الإتقان وإشاعة الجمال ، مشابهاً لذلك التوالف الصوتي في فن الموسيقا ، الناجم أساساً عن توزع الأصوات الموسيقية ، شدّة وانخفاضاً ، ضمن ما تسميه لغة الموسيقا « القرار والجواب ».

وبالنسبة لواقع الروايات العربية ، قلما صنعت رواية أمكنتها خارج مثنوية الظهور والتواري ، ليس فقط لأن استبطان الأمكنة جاء نوعاً من التصوير المجازي لبواطن الشخصيات بل جاء أيضاً لاستثمار ذلك القدر الكبير من التنوع والغنى ، وكميات الجمال المطروحة من خلال استسرار بواطن الظواهر والأشياء . فالتواجد في باطن الظاهرة لاينشأ دونما عبور متأنٍّ بظاهرية الظاهرة التي تستدعي استبطانها إلى درجة أن أتباع « الرواية الجديدة » حاولوا البقاء في عالم الظواهر « المكانية

وغير المكانية » « فآلان -روب غرييه يعتقد أن الواقعية الأدبية ينبغي ألا تركز على الأعماق بل على السطوح ، لأن السطوح هي كل ماهنالك» (١٨).

لاشك في وجود روايات عربية كثيرةكان احتفالها بالمكان ضيئلا، وكان تعاملها مع مثنوية الظهور والتواري بالتالي ضيئلا .أما الروايات العربية التي طرحت على عالمها الفكري والتقني قضايا المكان ، فقد تعاملت مع مثنوية الظهور والتواري ، بتواتر مطرد . وفيما يتعلق بأسبقية البدء بأحد طرفي المثنوية واتخاذه سبيلا للانتقال إلى الطرف الآخر ، فإن الدارس يستصعب رصد غلبة البدء بالظهور للانتقال إلى التواري أو العكس . سواء تعلق الرصد بالتنظيم العام لأمكنة الرواية كنسق كلي أو تعلق الرصد بتشكيل الأمكنة الجزئية ، فقد كان الانتقال بين الطرفين يتبدل باستمرار ولكن بتواتر غير منتظم.

في « موسم الهجرة إلى الشمال » التي تبتدئ بعبارة « عدت إلى أهلي.. » (١٩) تنفتح الرواية مباشرة على مكانين من خلال كلمة «عدت» مكان ظاهر عاد الراوي إليه ، ومكان متوار عاد منه . وبعد ما انتقلت الرواية إلى عوالم « مصطفى سعيد » استمرت الثنائية ذاتها بالتواتر بين الأمكنة الخارجية في لندن والقاهرة والقرية والخرطوم والصحراء السودانية ، من جانب والأمكنة المتوارية الأكثر استسراراً وتحفيزاً للذهن في سبيل استجلائها واستظهار مكنوناتها ، من جانب آخر كغرفة مصطفى سعيد اللندنية ، أو غرفته الخاصة في القرية بشكل خاص ، حيث بناها من الطوب الأحمر وجعل سقفها محدباً كظهر الثور، وقصر دخولها عليه وحده ، بعد أن جعل لها باباً موصداً من الحديد ، ولم يعط مفتاحها لأحد قبل أن يقرر الموت أو الرحيل . وأثناء وجوده في لندن ، كان يستحضر الأمكنة المتوارية الخفية من خلال حديثه ومن خلال بعض الموجودات الصغيرة داخل الغرفة كالبخور وأعواد الطيب وبعض

القطع الشرقية الأخرى ، في سبيل أن ينسب لنفسه عمقاً إضافياً ، وغموضاً إضافياً ، يدفع التي يحاول إغواءها إلى الإجتهاد في استكناه الغامض الظاهر أمامها والذي تشكل أمكنته الغامضة مساحة مهّمة من الجانب الاستثاري في شخصيته : « سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي ، رويت لها حكايات ملفقة عن صحاري ذهبية الرمال ، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لاوجود لها » (٢٠) .

وفي « متاهة الأعراب في ناطحات السراب » كان كلّ ظهور مكاني يضمر توارياً، وكل توارٍ كان يستدرج ظهوراً، سواء كان ذلك في المكان الممتد « من القطب إلي القطب » والمنسرح عبر الفيافي السرابية الشاسعة ، أو كان ذلك في بناء الأمكنة الجزئية وتشكيل تفاصيلها ، بالرغم من أن البوادي والصحاري تبدو أقل الأمكنة قدرة على الاستبطان والتورية ، فإنّ الكاتب استطاع استبطان دواخلها بما تعجز ظواهر طبيعية كثيرة عن احتوائه : « ولج زوبعة رملية تئن وتصرخ صراخ جنّيات ضللن الدرب ، ودخل في أتون وهج يصهر الأبدان ، وطوى رمالاً تئنّ من لسع السعير اللاهب .. ومشى ومشى عارياً من العصبية قابلاً للزوال تائهاً تقوده قدماه . وتبصر طريقه قوة خفية ، ووعيه أعمى وباله متناوم .. عثر آدم على نفسه يقف أمام سلسلة جبال صقيلة عجيبة أشبه بالمرايا. والتفت فمد بصره نحو الأفق البعيد . رأى شكلاً مبهماً أشبه بنقش غريب ملغز يتصدر الفضاء كالوشم » (٢١) فالظهور عرف حده الأقصى في انبساط الأمكنة تحت الشمس ، وفي الجبال المصقولة كالمرايا، وعرف التواري حده الأقصى أيضا في أزيز الجنيات وضلال الدرب ، والنقش المبهم الملغز الذي يتصدر الفضاء .

وفي « الزويل » يظهر الخلاء الممتد إلى السودان أخّاذاً شديد الشفافية والجمال يطرح كلّ القيم المرتبطة بحلم الخلاص والحرية ، ولكنه

يتلون بعناصر تنتمي إلى عالم التواري والغموض ولو كان الانتماء مضمراً ، في « الغرابة » والاحتمالات المكانية الكامنة وراء الجبال الشفافة البعيدة « أمام عيني ينطلق الخلاء إلى السودان فسيحاً جموحاً كساحة سباق ، يصدم جبالاً شديدة البعد، بالغة الارتفاع ربما في السودان تنتهي السماء هناك ، لونها غريب ، فرشاة ألوان مائية رقيقة خطت هذه الخطوط الرفيعة التي تحدد الجبال ، الطريق من قنا حتى قرية المنجم لم نرفيه جبالاً بهذا اللون »(٢٢) في « الزويل » تلعب الأمكنة دوراً مهماً في استكناه دينامية الرواية وسيرورتها المحورية . فالقارئ لايأخذ من السرد مايكفي لتبيان رغبة الشابين بطلي الراوية في اجتياز الحدود هرباً من كابوس سياسي قاتم ، فتأتي صياغة المكان البعيد « السودان » ورسمه بالألوان المائية العذبة الشفافة ، ليجسد فكرة الخلاص وحلم الحرية ، وتأتي صياغة الأمكنة «الزويلية» بعناصر قاتمة لزجة ، قادمة من مفردات السجن والكوابيس لتجسيد الكابوس السياسي المتمثل بحكم أجهزة الأمن و« البوليس » السري، فكأن أجهزة الأمن في العالم عشيرة واحدة ، تحكم قطاعاً واسعاً من الأمكنة الأرضية بليلها الثقيل الفظيع الذي يستعير الكاتب لوصفه رحالة ألمانيا تأكيداً على بسط سلطة ذلك الليل على الناس جميعاً أيّة كانت بلدانهم الأصلية : «إنه كان يجنّ من ليل البلاد ، ولو رموه في مكان بعيد عن العالم الأرضي لما لقي ليلاً أسود كهذا . ينزل بشعاً جامداً كالحديد، لظلمته لزوجة ، يترك آثراً من سواده على الأجسام .. جدار وهمي أمامك يقول لايوجد فراغ ، لكنه موجٍ بخلاءٍ قصي وعنيف»(٢٣) هنا يتحول الخلاء كله إلى سجن تتوارى فيه الموجودات والتفاصيل ، وتعيش فيما تنتجه المخيلة استناداً إلى بضع إشارات عابرة .

وفي « السدّ » يميل الكاتب إلى إغراق مكانه في الظلام الذهني والنفسي ، فيشحنه بما يلفه بالغموض والتلغيز الذي لايمتلك أنظمة الترميز

الكلامية المألوفة . وإنما يقتصر على الإيحاء بعالم خفي ماورائي غير مفهوم ، يعكس قصديّة الكاتب بإبهام قارئه بوجود ما يستغلق على فهمه ، دون أن يستطيع إلى ذلك سبيلا، فالفرق كبير بين الفكرة الذكية العميقة الغامضة أحيانا، والفكرة غير المفهومة ، ولكن في كل الحالات يقوم التواري من خلال استعارة بعض الحيوانات وبعض الطيور للإسهام المحوري في تشكيل هذا العالم : « ليس أكره إليّ من طلائع الليل الطيور الممتلئة ظلاماً ... حيّة طويلة غبراء ، فتتثنى ساعة حول الطائر مطروحاً وتحف خفيفاً . ويسمع صور عواء ذئب ثلاثاً طويلات كالنحيب . يرهف البغل أدنيه وتنصبّ ظلمات الليل » [٢٤] .

وفي « حدث أبو هريرة قال » ينطلق تشكيل أحد الأمكنة من وجوده الملفوف بظلمات واقعية وذهنية تستحث الشخصيات والقراء على استجلاء التواري شيئا فشيئاً : « وتوضحت المكان، فإذا أشباح نفر جلوس ، وشيء كالهاوية عليه صخور مشرفة. وكان كهفاً.. قال جماعة من الإخوان يسألون الظلام . وهاته ريحانة، وإذا بجانبه امرأة مضطجعة على صخرة مطرقة كأنها تصلي، وهي متعلقة به كالغصن بأصله » [٢٥] .

وفي روايتي إدوار الخراط « رامة والتنين » و « الزمن الآخر» يندر أن يعثر القارئ على مشهد مكاني متشكل خارج التتالي المتفاعل المتناغم بين الظاهر والمتواري ، فتخرج الأمكنة مقاطع شعرية ملأى بالشحن الانفعالية والجمالية ، أكثر مما هي ملأى بموجودات المكان وتفاصيله : « ما سرّ الفراغ الموحش حواليك ؟ ... صحراء لانهاية لها »[٢٦] .

« والطريق الصحراوي في الظهر حار ومتوهج ومليء بوعود غامضة » [٢٧] . إن الكاتب يحرص على تقديم الظاهر في عزّ سطوعه وتوهّجه تحت شمس الظهيرة ، ولكنه يستتبع الواضح بما يشحنه

بالغموض المتمثل في « الوعود الغامضة » مستلهمة من الوضوح الشديد. وفي صورة مشهدية أخرى ينتقل إدوار الخرّاط من العناصر الأكثر ظاهرية في الحياة المعاصرة « أبراج الهاتف والكهرباء » إلى الغموض الصحراوي المطلق من خلال تلاصق المشهدين ، الواضح والغامض « تتجاوزين خطوط التلفون والتلغراف وأبراج الكهرباء الجديدة، بعد هذا الخط ربّما تجدين رعب الصحراء وسحرها وغربتها الكاملة عن كلّ اقتحام إنساني »[٢٨].

وفي « حارة البدو » يستوضح الكاتب مكانه مستعيناً بأكثر العناصر التصاقاً بفكرة الظهور والسطوع كالفضاء الواسع والفجر والتباشير والاقتراب ، والعيون المفتوحة ، ولكنه سرعان مايترك أجزاء أخرى من المكان تغرق في الغموض والظلال المتوارية عبر تلك الإيحائية الجميلة التي تنطلق مع حركة العيون الخفية النامية باتجاه الاستطلاع، واستجلاء ما يمكن أن يضمره القسم المستتر من المكان والأحداث «الفضاء واسع وتباشير الفجر تطل ، وعرار يقترب من البيت المتطرف ، والعيون تنفتح كالبهار والورد »[٢٩].

وفي « الطاحونة السوداء » يقدّم بندر عبد الحميد مكانه الظاهر. المتواري باختزال شديد تجسّده ثلاث كلمات متتابعة لا يربط بينها سوى الواو العاطفة : « عطش وغبار وعفاريت »[٣٠] العبارة، كما هو واضح، شديدةالاختزال ، والمفردات شائعة ، وكثيرة التداول، ولاشيء فيها يوحي بتمايزها الفني فكرةً وصياغة وتصويراً ،ولكن استعارتها لنقل المكان إلى القارئ ، وسيرها المتدرج من الوضوح والظهور إلى الغموض والتواري ، يسهم في استيقاف القارئ والدارس رغم بساطة الرواية وبساطة عالمها، ورغم الثغرات التقنية التي قد يقع فيها الشاعر المتصدّي لكتابة رواية للمرة الأولى . ربما لم يتعمد الكاتب أي مقصد من المقاصد التي نحاول الآن تلمسها، ولكن المهم أن العبارة تتضمنها كما سيتم التبيين ، فالعطش

الناشيء أساساً عن قلة الماء أو انعدامه تحت الأمكنة المحكومة بالشمس الساطعة ، يفتح المشهد على ظهوره الأقصى ، والغبار يحمل بطبيعته عنصري الظهور والتواري ، إنه واضح يلمسه الإنسان بحواسه الخمس ، فهو مرئي تسمع الأذن صوت الريح التي تثيره ، ويملأ الأنف والفم والأيدي ، ولكنه في الوقت نفسه يغلف المكان ، ويقوم بالفعل النامي باتجاه الحجب والتغطية ، وتأتي كلمة « العفاريت » في النهاية لتواري الظهور المتدرج إلى الاستتار بغموضه الأقصى وتواريه الأقصى المتجسد بالعفاريت التي يرتبط ظهورها- في المعتقدات الشعبية الشائعة - بالليل والظلام الشديد، وبكل ما يمكن أن يستغلق على الوعي والرؤية الصحيحة اليقينية.

إن وجود التناول الثنائي لعالم الرواية يكسبها حيوية وحركية تتسم بالتنامي المطرد شمولاً وعمقاً. وقد تنبهت أشكال القصّ التراثية إلى هذا الأمر ، فازدحمت قصة مضاض ومي في كتاب التيجان لوهب بن منبّه، مثنوية الظمأ والارتواء التي تفضي إلى عدد آخر من التقابلات الثنائية الأخرى كالموت والحياة والحب والبغض والخصوبة واليباس « فالماء يلعب في حياة العربي دوره الحقيقي ودوره الرمزي فهو حقيقة ملموسة تعيد إليه الحياة حين تطول به الرحلة وينضب ما معه من ماء ثم يوشك على الهلاك وسط الصحراء القائظة الجرداء - وهذا رمز للأمان وبلوغ الهدف حين تنتهي به الرحلة إلى واحة أو قرية أو مضرب خيام »(٣١) فالماء أكثر ارتباطا بالحياة حين تنفجر الحاجة إليه في خصم الصحراء المترامي، إنه « الضدّ الذي يظهر حسنه الضدّ » وإن « ما يزين الصحراء كونها تخبئ بئراً في مكان مامن باطنها » .

وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن المكان الروائي قابل بصورة لافتة إلى إخضاعه لعدد يصعب حصره من التشكيلات وفق أنساق مثنوية، كالانفتاح والإنغلاق ، والتوسع والتكثف والثراء والفقر، وهذه

تقتضي تفصيلا خاصا يمكن استكماله فيما بعد، وتتم صياغة ذلك انطلاقا من مواقف لا تلتزم الرؤية المثنوية للعالم والحياة بالضرورة . ولكن التشكيل الفني الذي يجعل المكان الواقعي مكانا فنيا، في الرواية وفي سواها من الفنون الأخرى يقع غالبا في إغراء التناول المثنوي الذي يدفع فنانين كثيرين إلى استثمار جمالياته الخاصة القادرة على السير والتنامي وفق مسارين متوازيين ومتداخلين ، واحد يطفو على سطوح التبسيط الدرسي الذي لايخلو أحيانا من السذاجة المفهومية ولكنه فتّان مخاتل بما يكفي لجذب الأبصار ، وجعلها أسيرة ثنائياته المتوالفة والمتضادة في آن واحد. ومستوى ثان يتجذر في عمق العمل وفي عمق ما يحيل إليه من أفكار ومواد ومفاهيم وعوالم تقع خارج العمل وداخله، وتقيم مثنويتها الفريدة في الاتصال بين الفن والعالم ، وبين المنتج والمتلقي ، وبين داخل النص وخارجه ، الاتصال الذي يرفع الفن إلى مستوى الضرورة الإجتماعية ،والاتصال الذي يجعله متمتعا باستقلاله وقوانينه الخاصة ، التي تمنحه مقومات انضمامه إلي تلك المنظومات القادرة علي تجاوز تخومها الزمنية والمكانية ، لتذوب آخر المطاف في ذلك الدفق الخالد العظيم من ثقافة الإنسان.

الهوامش

(١) ادونيس أوتموز ، جيمس فريزر ت جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - ط (٢) ١٩٨٢ - من الصفحة ١٥ إلى الصفحة ٢٣ .

(٢) أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي - فاروق شوشة - مكتبة مدبولي - القاهرة دار العودة بيروت - ط(٢) ١٩٧٩ - رالقصيدة منسوبة للشاعر دوقلة المنبجي - ص ١٥٦.

(٣) الموسوعة الفلسفية - مادة التناقض - ص ١٤٣ - دار الطليعة - بيروت - ط (٣) - ١٩٨١.

(٤) نفسه - مادة (مربع التقابل أو مربع أرسطو) - ص ٤٧٤.

(٥) رواية المستقبل أنا بين نن - ت - محمود منقذ الهاشمي - وزارة الثقافة دمشق - ط(١) - ١٩٨٣ - ص ٢٣٩.

(٦) العزلة والمجتمع - نيكولاس برد يائف - ت - فؤاد كامل - المنشورات الجامعة - طرابلس لبنان - ط (١) - ١٩٨٥ - ص ٩٩ ، ١٠٠.

(٧) بناء الرواية - سيزا قاسم - دار التنوير - بيروت - ط (١) - ١٩٨٥ - ص١٠٣.

(٨) - نفسه س ١٠٢.

(٩) آفاق الفن - الكسندر إليوت - جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - ط (٣) ١٩٨١ - ص ٢٥

(١٠) أنا والمكان - جبرا إبراهيم جبرا - مجلة الجيل - العدد (١١) بيروت ١٩٩٠ ص١١.

(١١) آنا والمكان - جبرا إبراهيم جبرا ص ٨.

(١٢) -جماليات المكان - غاستون باشلار - ت - غالب هلسا - بيروت - ط(٢) - ١٩٨٤ ص ٤٣.

(١٣) - نفسه . ص ١٠١.

(١٤) - نفسه ص ١١٦.

(١٥) نظرية الأدب - أوستن وارين ، رينيه ويلك - ت - محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدرسات والنشر - بيروت ط (٢) ١٩٨١ ص ٢١١.

(١٦) ما الشعر العظيم - يوسف اليوسف - إتحاد الكتاب العربي - دمشق ط (١) - ١٩٨١ ص ٥٩.

(١٧) انفتاح النص الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء ط (١) - ١٩٨٩ - ص ٤٥.

(١٨) نظرية الرواية . مقالة « اتجاهات النظرية الروائية في القرن العشرين » جون هالبرين - ت محي الدين صبحي - وزارة الثقافة - دمشق - ط(١) ١٩٨٢ ص ٥٢٤.

(١٩) موسم الهجرة إلى الشمال . الطيب صالح - دار العودة - بيروت - ط(٢) - ١٩٦٩ ص ٩.

(٢٠) - موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح . ص ٤١.

(٢١) - متاهة الأعراب في ناطحات السراب - مؤنس الرزاز - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (١) ١٩٨٦ - ص ٢٠٩.

(٢٢) الزويل - جمال الغيطاني - دار المسيرة - بيروت - ط (١) - ١٩٨٠ - ص ٢١.

(٢٣) - الزويل - جمال الغيطاني . ص ٣٩.

(٢٤) - السدّ - محمود المسعدي - الدار التونسية للنشر - تونس - ط (٢) - ١٩٨٥ - ص ٤٦.

(٢٥) - حدث أبو هريرة قال . محمود المسعدي - دار الجنوب - تونس - ط (٣) - ١٩٨٩ ص٧٧.

(٢٦) - رامة والتنين . أدوار الخراط - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ ص ١٢.

(٢٧) - نفسه . ص ٢٤.

(٢٨) - رامة والتنين - أدوار الخراط . ص ٢٦٢.

(٢٩) - حارة البدو - إبراهيم الخليل - دار التنوير - بيروت - ط (١) ١٩٨٠ - ص٥٣.

(٣٠) - الطاحونة السوداء - بندر عبدالحميد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٤ - ص ٧١.

(٣١) - في الرواية العربية - فاروق خورشيد ، دار العودة - بيروت ط (٣) ١٩٧٩ ص١٠٢.

(٣٢) - الأمير الصغير ، انطوان دوسانت أوكسربيري - ت " أن زين العابدين الأخرس - دار طلاس - دمشق - ط (١) ١٩٨٧ - ص ١١٦.

الأدب
حدوده ومفاهيمه
عند العرب

محمـد خير شـيخ موســى

يعد الأدب - في أبسط مفاهيمه - ظاهرة فنية مألوفة وبسيطة، يسهل تصورها وإدراك خصائصها العامة ووظيفتها، من خلال آثارها الإبداعية السائدة في بيئة ما، وإن كان معظم الدارسين لا يجدون بداً من الإعتراف بصعوبة تعريف هذه الظاهرة تعريفا محددا ودقيقا، يحيط بجمل خصائصها الفنية وأبعادها . فذهب أوغست بوك إلى القول إنه « يمكن إغلاق لفظ الأدب بأوسع معانيه على كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة [1] وأنكر بروكلمان هذا التعميم الواسع . واتجه إلى تضييق دائرة الأدب وحصرها في الشعر فقال : « إن الذي يعد أدبا عند شعوب الثقافة الحديثة هو ثمار الشعر بأوسع معانيه » [2] دون أن يتفق هذا المفهوم مع آداب هذه الشعوب حقا ، مما حدا بلانسون إلى البحث عن طريق آخر لتعريف الأدب تعريفا يشمل سائر نصوصه الشعرية والنثرية وآثاره فقال : « إن الأدب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية ، أو انفعالات شعورية ، أو إحساسات فنية .[3] فلم ينج هذا التعريف أيضاً من شيء من التوسع ، إذ يرى غريناوم أن « كلمة أدب ينبغي ألا تتجاوز مفهوم فن الأدب الصرف ، ولاتشمل إلا الآثار الأدبية التي أنشأها أصحابها وهم يهدفون إلى خلق أثر فني وجمالي [4] وذلك ما أكده الناقد أن ويلك وارين في قولهما : « إن من الأفضل قصر مصطلح الأدب على فن الأدب ، أي الأدب الإبتداعي ... وأن تعدّ من الأدب فقط الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية [5].

ويبدو أن د. محمد مندور قد اعتمد على مفهوم لانسون للأدب، وعدّه المفهوم السائد عند الغربيين فقال : « نعني بالأدب - كما عرفه الأوروبيون - كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية ، أو آنفعالات شعورية ، أو هما معا » [٦] وعلى أساس هذين العنصرين : الفني والعاطفي ، بني سيد قطب تعريفه للأدب فقال : إنه التعبير عن تجربة شعورية بصورة موحية [٧] . مغفلا صورة هذا التعبير ، وهي صورة لغوية حتما ، كما أغفل أحمد الشايب العنصرالجمالي أو الفني - وهو جوهر الأدب - في قوله « الأدب هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة » [٨] ، وآثر د. طه حسين العودة إلى مفهوم العرب القديم لمعنى الأدب فقال : « إنه مأثور الكلام نظما ونثرا .... وما يتصل به لتفسيره وتذوقه» [٩] فجمع بذلك ما بين الأدب الإبداعي والأدب الوصفي وكان ابن خلدون (٨٠٨هـ) قد أجمل هذا المفهوم في قوله : « هذا العلم لاموضوع له يُنظر في إثبات عوارضه أو نفيها. والمقصود به عند أهل اللسان ثمرته ؛ وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور . ثم إنهم إذا أرادوا حدّ هذا الفن قالوا : الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها . والأخذ في كل علم بطرف . [١٠] مفرقا بذلك ما بين الثقافة الأدبية اللازمة للأديب والمتأدب ، وبين الأدب الذي هو من ثمرات هذه الثقافة.

ومهما يكن من أمر هذه الحدود والتعريفات ، فإن بإمكاننا تعريف الأدب اعتمادا على أهم خصائصه المميزة كما يفصح عنها الأثر الأدبي ، تتجلى في : اللغة الموحية ، والعاطفة المؤثرة ، والفكرة الهادفة فنقول : إن الأدب هو فن القول الإبداعي المؤثر والجميل الذي يهدف إلى تحقيق فكرة ما، وتتجلى صورته من خلال نصوصه الشعرية والنثرية .

مفهوم الأدب عند العرب :

تقلبت كلمة « أدب » في لسان العرب على أدوار لغوية مختلفة ، وأصل هذه الكلمة يرتبط بمعنى حسي يظهر في قولهم : أدب القومَ يأدبهم أدبا: إذا دعاهم إلى طعامه وصنع لهم مأدبة (١١). ولما كان القوم قديما أهل بادية مقفرة ، يقل فيها الزاد ، وتكثر حاجة الناس إليه ، تمدحوا بالقرى والكرم ، وعدوه من أحسن مفاخرهم ، وتوسعوا في دلالة الأدب فجعلوها للتعبير عن معنى نفسي يدل على مكارم الأخلاق ، ومحاسن الشيم، وفشت الكلمة بهذاالمعنى، فأصبحت تدل على الدعوة إلى المكارم والمحامد، والظرف والتهذيب وحسن الخلق ، ثم اتسعت دائرتها الدلالية لتشمل : التربية والتعليم واكتساب المعارف والثقافات ، وأخذت تطلق على فنون القول من شعر ونثر لصلتها الوثيقة بتلك المكارم والمعارف (١٢) دون أن تفقد ارتباطها بجذورها اللغوية القديمة ، فذكر صاحب اللسان أن « الأدب: أدب النفس والدرس ... والظرف وحسن التناول .... وأدّبه فتأدب : علمه» (١٣)وروي عن النبي ﷺ قوله : « إن هذا القران مأدبة الله في الأرض فتعلموا من مأدبته» (١٤) وذهب بعض أهل اللغة إلى القول: إن المأدبة (بفتح الدال) من الأدب الذي يشتمل عليه القرآن الكريم، وكلامه المعجز المبين (١٥) .

وأنكر د . طه حسين أن تكون كلمة أدب معروفة عند العرب قبل الإسلام أو في إبان ظهوره فقال : « إنه ليس بين أيدينا نص صريح وقاطع يثبت أن لفظ الأدب وما يتصرف منه من الأفعال والأسماء كان معروفا أو مستعملا قبل الإسلام أو إبان ظهوره ، وأنها كانت شائعة في الحجاز أثناء السنين التي تلت وفاة النبي » (١٦) متأثرا في ذلك بآراء بعض المستشرقين. وتابعه فيها عدد من الدارسين (١٧) ، دون أن يكون لهذه الآراء أساس متين ، إذ كانت هذه الكلمة معروفة في لسان العرب كما تؤكد ذلك معاجمهم ، ووجدناها تتردد في أخبارهم القديمة وأقوالهم

وأشعارهم ، ومن ذلك قول النعمان بن المنذر [١٨] (- نحو ١٥ ق.هـ) في كتابه إلى كسرى : « قد أوفدت إليك - أيها الملك - رهطا من العرب، لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وآدابهم» [١٩] ، وقول علقمة بن علاثة[٥] (- ٢٠ هـ) يصف قومه من العرب « وكلهم إلى الفضل منسوب ، وبالرأي الفاضل والأدب النافذ معروف » [٢٠] ، وقول كعب بن سعد الغنوي [٢١] (نحو ١٠ق .م) في رثاء أخيه ، وذكر معشره ، وكرمه وحسن حديثة [٢٢] :

حبيب إلي الخلان غشيان بيته

جميل المحيا شبّ وهو أديب

وقول الأعشى ميمون بن قيس [٢٣] (-٧هـ) يصف حسن تربية أولاد ممدوحه [٢٤] :

جروا على أدب مني بلا نزق

ولا إذا شمرت حرب بأغمار

ورويت عن النبي ﷺ عدة أحاديث تشتمل على لفظ الأدب كقوله : « ما نحل والد ولده نحلا أفضل من أدب حسن » [٢٥] كما روي عنه قوله أيضا: «أوصوا أنفسكم وأهليكم بتقوى الله وأدبوهم»[٢٦]وروي عنه في هذا المعنى : « إذا أدب الرجل أمته فأحسن تأديبها وعلمها فأحسن تعليمها ثم أعتقها فتزوجها كان له أجران »[٢٧]كما روي عن الإمام علي - رضي الله عنه - ويروى عن أبي بكر - رضي الله عنه- أنه أظهر للنبي ﷺ تعجبه من فصاحته فقال ﷺ : « أدبني ربي فأحسن تأديبي»[٢٨] . وفي أبواب الأدب في كتب الحديث أحاديث كثيرة مروية عن النبي ﷺ تتضمن لفظ الأدب، على الرغم من تفاوتها ما بين الصحة أو الإرسال أو الضعف[٢٩] مما لا يمتنع معه الإستشهاد بالصحيح أو

المرسل فيها على الأقل ، مادام يدل على ورود هذه الكلمة على لسان النبي أو بعض صحابته.

ورويت عن هؤلاء الصحابة بعض الأقوال التي تتضمن لفظ الأدب ومن ذلك أن عمر بن الخطاب رضي الله (-٢٣ هـ) قدم الشام فاستقبله معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه (- ٦٠هـ) في موكب مهيب ، فلامه عمر على إسرافه ، فألقى إليه معاذيره بمنطق صائب ، ولسان فصيح فقال عمر : « لئن كان الذي تقول حقا فإنه رأي أريب ، وإن كان باطلا إنها خدعة أديب »[٣٠] كما روي عنه أنه كان يقول : « يجب على الرجل تأديب ولده ، والشعر أعلى مراتب الأدب »[٣١] ويقول : «اجعلوا الشعر أكبر همكم ، وأكثر آدابكم »[٣٢] ، وفي نهج البلاغة عدة نصوص مروية عن الإمام علي رضي الله عنه (- ٤٠هـ) يذكر فيها الأدب كقوله « الآداب حلل مجددة »[٣٣] وقوله :« لا ميراث كالأدب »[٣٤] وقوله : « ذك قلبك بالأدب كما تذكي النار بالحطب »[٣٥] وروى صاحب العمدة أن أعرابيا أنشده شعرا فكساه حلة ، وأعطاه خمسين دينارا وقال له : « أما الحلة فلمسألتك ، وأما الدنانير فلأدبك »[٣٦].

وعلى الرغم من صلة معظم هذه النصوص بفن القول ، وصناعة الكلام الجميل الذي يزود المرء بذخيرة عقلية وخلقية صالحة ، إلا أنها لاتدل دلالة دقيقة ومحددة على معنى الأدب الإبداعي فحسب ، لارتباطها بمعنى الأدب الواسع ومفهومه ، بيد أنها - مع ذلك - تؤكد حياة هذه الكلمة في الجاهلية والإسلام . وتنفي « أن تكون هذه الكلمة قد دخلت في لغة قريش إبان العصر الأموي »[٣٧] كما يرى د . طه حسين .

على أن ارتباط هذه الكلمة بالتعليم والثقافة واكتساب المعارف عن طريق العناية برواية الآثار الأدبية وما يتصل بها من علوم وأخبار ، قد ازداد قوة في هذا العصر الذي كثر فيه المؤدبون ، وأصبحوا يشكلون مع

الأدباء من الكتاب والخطباء والشعراء طبقة خاصة لها ثقافتها وأخلاقها ووظيفتها كما تدل على ذلك أخبار بعض المؤدبين والأدباء ، وما يتصل بها من أقوال ، ومن ذلك قول عقبة بن أبي سفيان [٣٨] (٤٤٠ هـ) لمؤدب ولده عبد الأعلى الشيباني : « علمهم كتاب الله ... ثم روهم من الشعر أعفه ، ومن الحديث أشرفه ، وعلمهم سير الحكماء ، وأخلاق الأدباء ... وزد في تأديبهم أزدك في بري إن شاء الله » [٣٩] وقال عبد الأعلى هذا : « رأيت الطرماح مؤدبا بالري ... ولقد رأيت الصبيان يخرجون من عنده وكأنهم جالسوا العلماء » [٤٠] .

وقد ظل هذا المفهوم التعليمي للأدب سائدا في هذا العصر ، دون أن تنقطع صلته بدلالاته الأخرى ومعانيه ، أو ينفصل عن مفهوم الأدب الإبداعي شعره ونثره ، وما يعود به على صاحبه أو المتحلي به من فوائد مادية أو معنوية ، فذكر صاحب العقد في صدر حديثه عن أبواب الأدب.. أن عبد الملك بن مروان (-٨٦ هـ) قال لبنيه ، عليكم بالأدب فان احتجتم اليه كان لكم مالاً ، وان استغنيتم عنه كان لكم جمالا » وقال شبيب بن شيبة (-١٧٠ هـ) أن : عبد الملك بن مروان (-٨٦ هـ) «اطلب الأدب فإنه دليل على المروءة ، وزيادة في العقل ، وصاحب في الغربة ، وصلة في المجلس [٤١] وحين مات شبيب قال صاحبه القاص العابد الخطيب صالح المري [٤٢] (-١٧٦ هـ) « رحمة الله على أديب الملوك ، وجليس الفقراء » [٤٣] .

ومع نشاط الحركة العلمية والأدبية ، وبداية تدوين العلوم والآداب والأخبار منذ أواخر العصر الأموي ، أخذت تضاف كلمة : علم إلى الأدب، ليدل علم الأدب على العناية برواية الآثار الأدبية خاصة ، فقال محمد بن علي بن عبد الله بن عباس [٤٤] (-٢٥هـ) : « كفاك من علم الدين أن تعرف ما لايسع جهله ، وكفاك من علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل» [٤٥] ثم أخذ لفظ الأدب يطلب على علوم اللغة العربية عامة ، فقال الجواليقي : « إن الأدب في اللغة حسن الأخلاق ... وإطلاقه على العلوم العربية مولد حدث بعد الإسلام» [٤٦] .

وفي رسالة عبدالحميد الكاتب [٤٧] (-١٣٢) إلى الكتاب ، نجد هذه الكلمة تتردد عدة مرات بمعانيها المختلفة من : خلق وثقافة وإبداع أدبي ، وهي المعاني التي استقرت عليها دلالات الأدب منذ ذلك الحين وحتى أيامنا هذه ، ومن ذلك قوله : « جعلكم الله معشر الكتاب في أشرف الجهات : أهل الأدب والمروءة والعلم والرواية » [٤٨] وقوله عن بعض صفات الكاتب : « والكاتب يعرف بغريزة عقله ، وحسن أدبه ، وفضل تجربته ما يرد عليه » [٤٩] وقوله في دعوة الكتاب إلى التكافل والتعاون: « والكاتب بفضل أدبه ، وشريف صنعته ، ولطيف حيلته ومعاملته أولى بالرفق بصاحبه » [٥٠] وقوله في التنبيه على ما يمكن أن يقعوا فيه من الخطأ في الكتابة : « وليضرع إلى الله ... مخافة الغلط المضر ببدنه وعقله وأدبه » [٥١] ثم قوله في دعوتهم إلى التنافس في تحصيل الثقافة الأدبية : « فتنافسوا يا معشر الكتاب في صنوف الآداب، وتفقهوا في الدين ... ثم العربية فإنها ثقافُ ألسنتكم » [٥٢] .

وجعل ابن المقفع (-١٤٢ هـ) [٥٣] هذه الكلمة عنوانا لكتابين من كتبه التي تعد من أوائل الكتب المؤلفة في مطلع العصر العباسي وهما : الأدب الصغير والأدب الكبير ، وضمنهما بعض النصائح والحكم والفوائد الأدبية والخليقة والتربوية والسياسية ، دون أن يقصد معنى الأدب الإبداعي فيهما ، وإن كانت بعض أقواله تدل على هذا المعنى الخاص ومفهومه كقوله في الأدب الصغير « للعقول سجهات وغرائز بها تقبل الأدب ، وبالأدب تنمو العقول وتزكو ... وسليقة العقول مكنونة ... حتى يعتملها الأدب الذي هو نماؤها وحياتها ، وجل الأدب بالمنطق ، وكل المنطق بالتعلم » [٥٤] وقوله في الأدب الكبير منوها بفضل القدماء على المحدثين « ولم نجدهم غادروا شيئا يجد واصف بليغ في صفة له مقالا لم يسبقوا إليه ، ولا في تحرير صنوف العلم ... ولا في وجوه الأدب» [٥٥] .

ويبدو أن الأدب قد أصبح حرفة متميزة وغير مقصورة على الشعراء والكتاب وأضرابهم وإنما تتعداهم إلى المشتغلين بالأدب وحملته ورواته الذين أخذ يطلق عليهم اسم الأدباء أو أصحاب الأدب أو حملته منذ أواخر العصر الأموي فحدث سالم الكاتب (٥٦) (- ١٢٦ هـ) أن مولاه مسلمة بن عبد الملك بن مروان (٥٧) (- ١٢٠ هـ) كان « إذا دخل غلة ضياعه جعلها أثلاثا ، فثلثا لنفقته ، وثلثا للنوائب والحقوق ، وثلثا يصرفه على أهل الأدب ... وكان يقول : أنهم تركوا التعيش والطلب، واشتغلوا عن المكاسب بطلب العلم ، فواجب كل ذي مروءة أن يعينهم، فقلت يا مولاي ، جعلته أحب الأقسام إلى » (٥٨) .

وفي العصر العباسي فشت هذه الكلمة بهذا المعنى ، وأصبحت تدل على رواة الأدب والمؤلفين فيه بعد أن صار الأدب حرفة من الحرف ، يتكسب بها أمثال الأصمعي والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم من الأدباء والمؤلفين ، فقال الأصمعي (٥٩) (- ٢١٦هـ) : سألني أعرابي ما حرفتك؟ قلت : الأدب» (٦٠) وقال الجاحظ (٦١) : ابتعتُ خادما... فمر به خادم من معارفه من خدم الملوك ... فقال له : إن الإديب وإن لم يكن ملكا فقد يجب على الخادم أن يخدمه خدمة الملوك » (٦٢) كما كانت هذه الكلمة تدل على الأديب المبدع من شاعر أو كاتب أو غيرهما فقال الجاحظ في رسالة له إلى أبي الفرج الكاتب : « ولو لم أضمر لكم محبة قديمة ، ولم أضربكم بشفيع من المشاكلة ، ولا بسبب الأديب إلى الأديب ... لكان في إحسانكم إلينا ... دليل على أنا أخلصنا المودة » (٦٣) وقد أ:ثر الجاحظ من استعمال كلمة الأدب وما يتصرف منها بمعانيها التي استقرت عليها في عصره وأجملها في قوله : « الأدب أدبان : أدب خلق وأدب رواية ، ولا تكتمل أمور صاحب الأدب إلاّ بهما » (٦٤) وصاحب الأدب هذا قد يكون مؤلفا وراوية للأدب ، كما قد يكون شاعرا أو كاتبا أو خطيبا خاطبه الجاحظ في قوله ناصحا : « فإن أردت أن تتكلف هذه

الصناعة ، وتنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة ، أو حبرت خطبة ، أو ألفت رسالة... فاعرضه على العلماء »[٦٥] .

ومع تقدم الحياة الحضرية وازدهار المدنية في هذا العصر ، توثقت صلة هذه الكلمة بالتعليم والتثقيف ، وأصبحت تدل على مفهوم محدث ، ومعنى جديد من مفاهيم التعليم ومعاني التثقيف ، إذ صار لكل صنعة من الصنائع ، أو فن من الفنون ثقافة وأدب ، فألفت الكتب الكثيرة في أدب القاضي والنديم والكاتب وغيرها من الكتب التي تعلم المتأدبين بها أصول صناعتهم[٦٦] وتكسبهم الثقافة اللازمة لها ، وقد بين ابن قتيبة[٦٧] (-٢٧٦ هـ) في مقدمة أدب الكاتب » غايته من وراء تأليفه فقال : «إني رأيت أهل زماننا هذا عن سبيل الأدب ناكبين : فأما الناشيء منهم فراغب عن التعليم ، والمتأدب في عنفوان الشباب ناس .. عملت لمغفل التأديب كتبا خفافاً في المعرفة وتقويم اللسان واليد »[٦٨] وتابع هذا الجهد الواسع في عدد آخر من كتبه ومنها « عيون الأخبار» الذي جمع فيه ذخيرة صالحة من فنون الشعر والنثر وما يتصل بهما من علوم وسير وأخبار وقال في مقدمته « إني كنت تكلفت لمغفل التأديب كتبا ... وهذه عيون الأخبار نظمتها لمغفل التأديب تبصرة ... وهي لقاح عقول العلماء.... وحلية الأدب .. والمتخير من كلام البلغاء وفطن الشعراء »[٦٩]. وواضح أن مفهوم الأدب عند ابن قتيبة يشمل الأدب الإبداعي وما يتصل به من معارف وعلوم يسعى المتأدبون إلى تحصيلها ولذلك وجدناه يقول : « إذا أردت أن تكون أديبا فخذ من كل شيء أحسنه »[٧٠] .

وإذا كان مفهوم الأدب عند ابن قتيبة يشمل هذه المعاني الواسعة والدلالات ، فإن معاصره المبرد[٧١] (-٢٨٥ هـ) قد اقتصر فيه على معنى الأدب الخاص الذي يدل على مأثور . القول شعره ونثره كما يتجلى

في قوله في مقدمة الكامل : « هذا الكتاب ألفناه يجمع ضروبا من الآداب ما بين كلام منثور ، وشعر موصوف ، ومثل سائر وموعظة بالغة ، واختيار خطبة شريفة ، ورسالة بليغة» (٧٢) وأتى فيه على شرح هذه النصوص المختارة والتعليق عليها ، وأبدى اهتمامه بلغتها وما يتصل بها من قواعد نحوية ، وما يحيط بها من أخبار وغير ذلك مما يتعلق بالأدب من معارف وعلوم .

ويبدو أن لفظ الأدب قد استقر على هذا المفهوم الخاص بالأدب الإبداعي منذ القرن الثالث للهجرة ، إضافة إلى مفاهيمه الأخرى ودلالاته التي يحددها سياق الكلام عادة ، فأصبح الأدباء المبدعون ، أو المشتغلون بالأدب طبقة خاصة ، وفئة متميزة بهذا اللقب كما يدل على ذلك قول علي بن الجهم (٧٣) (- ٢٩٤٤ هـ) في أبي تمام الطائي (٧٤) (- ٢٣١ هـ): «إلا يكن أخا بالنسب فإنه أخ بالأدب » (٧٥) وكرر هذا المعنى أبو تمام في قوله » (٧٦) .

ذو السود مني وذو القربى بمنزلة

وأخوة أسوة عندي وأخواني

عصابة جاورت آدابهم أدبي

فهم وإن فرقوا في الأرض جيراني

وأخذه عبد العزيز بن يوسف الكاتب (٧٧) (- ٣٨٨ هـ) فقال في أبي اسحق الصابي (٧٨) (فنشئها -٣٨٤ هـ) :

تلاقت بنا الآداب في خير منسب

عليه تساقينا على ظمأ بردا

وألفن أرواح الصناعة بيننا

فنحن معا والدار نازحة جدا (٧٩)

وتأصل هذا المفهوم لدى نقاد القرن الرابع وكتابه كما تدل على ذلك أقوالهم الكثيرة كقول ابن عبد ربه [٨٠] (- ٣٢٨هـ) في مقدمة العقد، « إن أهل كل طبقة وجهابذة كل أمة قد تكلموا في الأدب ... وإن كل متكلم منهم قد استفرغ غايته في اختصار بديع معاني المتقدمين واختيار جواهر ألفاظ السالفين .... ثم إني رأيت آخر كل طبقة ، ومؤلفي كل أدب أعذب ألفاظا ، وأسهل بنية ، وأحكم مذهبا ... وقد ألفت هذا الكتاب ، وتخيرت جواهره من متخير جواهر الآداب ، ومحصول جوامع البيان»[٨١] ، وقال أبو بكر الصولي [٨٢] (- ٣٣٥ هـ) في مقدمة «أخبار أبي تمام » : رأيت - أعزك الله - أكثر المتحلين بالأدب في زماننا..... يطلب الرجل منهم فنا من فنون الأدب ، فيقسم له حفظ فيه.... » [٨٣] يريد بهم زملاء أبي تمام من الشعراء والنقاد الطاعنين عليه ، فألف كتابه في الرد عليهم ، كما ألف أبو الفرج الأصبهاني [٨٤] (بعد ١٣٦٢ هـ) أدب الغرباء » وقال في مقدمته : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إلي وعرفته من أخبار من قال شعرا في الغربة ، ونطق عما به من كربة ... فكتب بما لفي علي الجدران ، وباح بسره في كل خان وبستان » [٨٥] وروى فيه نصوصا كثيرة من الشعر والنثر مما باح به هؤلاء الغرباء من الشعراء والبلغاء الذي أصبحت آثارهم مقرونة بلفظ الأدب كقول أبي الفرج في التصدير لأخبار الحسن بن وهب (- ٢٥٠ هـ) أنه : « كاتب شاعر أدركته حُرفة الأدب » [٨٦] بيد أن لفظ الأدب - مع ذلك - لم يكن مقصورا على هذا المفهوم الإبداعي الخاص فحسب ، إذ كان وما يزال يدل على عدة معان أخرى ترتبط بجذوره اللغوية التي أتينا على ذكرها ، وأهمها : حسن الخلق ، واكتساب المعارف ، ثم مأثور الكلام شعره ونثره ، وإجادة القول فيهما ، دون أن يكون هذا المصطلح بمعناه الإنشائي هو المصطلح الوحيد الذي كان يستعمل للدلالة على هذا المعنى ،

إذ كانت هنالك عدة مصطلحات أخرى معادلة له لدى كثير من الأدباء والنقاد كالكلام والعبارة والصناعة والصناعتين والبلاغة والبيان بمعناها الواسع قبل أن تتحد دلالتهما وتتقيد ، أو غير ذلك من الألفاظ والصطلحات التي ستمر بنا في قابل البحث [٨٧] .

الهوامش

(١) تاريخ الأدب العربي - بروكلمان ١/٢ وانظر نظرية الأدب ص ١١.

(٢) تاريخ الأدب العربي ١/٢ .

(٣) منهج البحث - ذيل النقد المنهجي ص ٤٠٠ ، وانظر دراسات في حضارة الإسلام ص٣٠٥ .

(٤) دراسات في الأدب العربي ص ٤٠ .

(٥) نظرية الأدب : ص ٢٢.

(٦) الأدب وفنونه : ص ٤ .

(٧) النقد الأدبي : ص ٨.

(٨) الأسلوب : ص ٥ وانظر أصول النقد الأدبي ص ٣٢ .

(٩) في الأدب الجاهلي ص ٢٧ - ٢٨ .

(١٠) المقدمة : ص ١٠٦٩.

(١١) انظر مادة « أدب » في القاموس المحيط ١ /٣٦ ولسان العرب ١/٢٠٦ وتاج العروس ٢/١٢ وجمهرة اللغة ٣/٣٦٦ ومقاييس اللغة ١/٧٤ .

(١٢) لسان العرب : ١ / ٢٠٦ مادة « أدب » وفي الكليات ١/ ٨٧ ، والأدب كل رياضة محمودة يتخرج بها الإنسان في فضيلة من الفضائل ».

(١٣) لسان العرب : ١/٢٠٧.

(١٤) الدرامي ٢/٤٢٩ وفضائل القرآن - المخطوط ق ١/ب . والمصادر المذكورة في الحواشي السابقة.

(١٥) وفي اللسان ١/٢٠٧ « من قال مادية بالضم أراد الصنيع ... شبه القرآن يصنيع صنعه الله للناس لهم فيه خير ومنافع ثم دعاهم إليه » ومن قال : مادية بالفتح جعله من الأدب . وكان الأحمر يجعلها لغتين بمعنى واحد» وذكر الميرد في الكامل ٣/٥٩ - ٦٠ أن « معناه مدعاة الله ، وليس من الأدب .... وكلاهما جائز في العربية » ، وانظر أيضا مقاييس اللغة ١/٧٤ وتاج العروس ٢/١٣ مادة « أدب ».

(١٦) في الأدب الجاهلي ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(١٧) انظر مثلا دائرة المعارف الإسلامية ١/٣٢ وتاريخ الآداب العربية لناليتو : ص ٢١ والأدب العربي وتاريخه لهيورث /ص٣ ثم انظر تايخ الأدب العربي للرافعي ١/٣١ والعصر الجاهلي لشوقي ضيف ٧ وأسس النقد الأدبي لبدوي : ص ١٧ ومصطلحات نقدية وبلاغية ٥٩ والمصطلح النقدي في نقد الشعر ص ٥٥ . ويمكن رد أصول تلك الآراء إلى ما نقله صاحب التاج عن الجواليقي إذ يقول : « إن الأدب في اللغة حسن الأخلاق » ورطلاقه على علم العربية مولد حدث بعد الإسلام . دون أن يكون في هذا القول إنكار لاستعمال كلمة : أدب قبل ذلك . انظر تاج العروس ٢/١٢.

(١٨) من ملوك العرب في الجاهلية : واحد ممدوحي النابغة وحسان بن ثابت . نقم عليه كسرى وفسجنه إلى أزمات وقيل بل قتله . الإعلام ٨/٤٣ وانظر في مقتله تجارب الأمم ١/١٢٥.

(١٩) العقد الفريد ٢/١٠ وانظر جمهرة خطب العرب ١/٥٥.

(٢٠) شاعر من اشراف قومه . ادرك الإسلام ، وولاه عمر بن الخطاب على حوران وبها توفي (-٢١هـ) الشعر والشعراء ١/٣٣٥ والأغاني ١٦/١٩٦ و٢٨٣ - ٢٩٧ وجمهرة خطب العرب ١/١١ والإعلام ٤/٢٤٧-٢٤٨.

(٢١) العقد الفريد ٢/١٦.

(٢٢) شاعر جاهلي من شعراء ذي قار . قتل أخوه في ذلك اليوم فرثاه بقصيدة مشهورة . وجعله ابن سلام في طبقة شعراء المراثي . وانظر طبقات ابن سلام ١/٢٠٤ ومعجم الشعراء ٣٤١ . الآعلام ٥/٢٢٧.

(٢٣) الأصمعيات ٩٦ والبيان والتبين ١/١٦٨ وأمالي القالي ٢/١٥٣ وفيه « أن نفرا من بني هاشم دخلوا على المنصور فقال أحدهم : إن هذا شدَ عليّ بخزالوفة ... فقال : ويلك ما خزالوفة .. قاتلكم الله صغارا وكبارا ، لستم كما قال كعب » وانشد البيت مشيرا إلى ما فيه من دلالة على معنى الفصاحة والبيان .

(٢٤) شاعر جاهلي شهير كان يدعي صناجة العرب . وانظر في أخباره الأغاني ٩/١٠٨-١٢٩ وطبقات فحول الشعراء ١/٦٥ .

(٢٥) مختار الشعر الجاهلي ١/١٩٨ وديوانه ص ٢٣١ وانظر دراسات في حضارة الإسلام ص ٣٠٦.

(٢٦) مسند أحمد ٣/٤١٢ و ٤/٧٨ وفي الموضع : « ولدا » بدلا من » ولده» والحديث في سنن الترمذي ١٩٥٢ كتاب البر والصلة باب ماجاء في أدب الولد . وقال : حديث مرسل . وانظر معجم الأدباء ١/٨٣.

(٢٧) فتح الباري شرح صحسح البخاري ٨/٦٥٩ الباب الرابع في التفسير.

(٢٨) البداية والنهاية ٢/٩٠ وفيه « رواه البخاري ومسلم » وهو في صحيح البخاري كتاب العلم - باب تعليم الرجل أمته ١/٢١ كما ورد في كتاب العتق - باب فضل من أدب جاريته ٢/٦٠.

(٢٩) الجامع الصغير ١/٤٢ وفيض القدير ١/٢٢٤ وفي كشف الخفا ٧٢ بسنده عن علي رضي الله عنه أنه قال للنبي ص : « يا رسول الله نحن بنواب واحد ونشانا في بني سعد بن بكرونراك تكلم وفود العرب بكلام لا تفهم أكثره.... فقال : أدبني ربي فاحسن تأديبي وعن أبي بكر رضي الله عنه قال: قلت يارسول الله ما رأيت أفصح منك فمن أدبك ؟ قال : أدبني ربي ، ونشأت في بني سعد » وفي الدرر المنتثرة ص ٢٢ كلام مطول حول الخلاف في هذا الحديث.

(٣٠) انظر المعجم المفهرس (فنسنك) ١/٣٦.

(٣١) العقد افريد ١/١٤ وفي تجارب الأمم ٢ /٢٤ « إن هذا الكيد رجل لبيب أو خدعة رجل أديب» وروى صاحب العقد ١/٦٨ أنه « أذن للأحنف بن قيس ثم لمحمد بن الأشعث ، فتقدم محمد قبله فقال معاوية : والله أأذنت له قبلك وأنا أريد أن تدخل قبله... وأنا كمانلي أموركم نلي أدابكم » .

(٣٢) العمدة ١/٨٨ .

(٣٣) تصنيف نهج البلاغة ٧٤١.

(٣٤) تصنيف نهج البلاغة ٧٤١ .

(٣٥) تصنيف نهج البلاغة ٧٤١.

(٣٦) في الأدب الجاهلي ٢٥ . وقد جمع صاحب العقد الفريد في باب جامع الآداب ٢/٣ أقوالا كثيرة حول الأدب لعدد كبير من أهل الجاهلية والإسلام.

(٣٧) أخو معاوية بن أبي سفيان وواليه على مصر ، وبهاتوفي ، الأعلام ٤/ ٢٠٠.

(٣٨) البيان والتبيين ٢/٧٣-٧٤ وفيه ١/ ٢٥٠ - ٢٥٢ طرف من أخبار عدد المعلمين والمؤدبين من أمثال الحجاج بن يوسف الثقفي وأبيه والكميت بن زيد وعبد الحميد الكاتب وابن المقفع وغيرهم.

(٣٩) البيان والتبيين ١/١١٣.

(٤) العقد الفريد ٢/ ١٤٢١ وفي الإمتاع والمؤانسة ٢/١٤٤ أن « عبد الملك بن مروان قال لجلسائه يوما أي الآداب أغلب على الناس ؟ فقالوا وأكثروا ... فقال : « ما الناس أحوج إلى شيء منهم إلى إقامة ألسنتهم التي بها يتحاورون الكلام . ويتعاطون البيان»

(٤١) أبو معمر شبيب بن شيبة التميمي شاعر وخطيب نادم الخلفاء . (- ١٧٠ هـ) . البيان والتبيين ١/٢٤١ و٣٥١ ووفيات الأعيان ٢/٤٥٨ - ٤٦٠ والاعلام ٢/٢٢٩.

(٤٢) البيان والتبيين ١/٣٥٢ والعقد الفريد ٢/٤١٢ مع خلاف يسير.

(٤٣) أبو بشير صالح بن بشير المري ، واعظ خطيب فصيح من أهل البصرة (-١٧٦هـ) الفهرست ٢١٥ ووفيات الأعيان ٢/٢٩٤ وسير اعلام النبلاء ٨/٤٢-٤٣.

(٤٤) البيان والتبيين ١/١١٣.

(٤٥) صاحب الدعوة العباسية ، ووالد السفاح والمنصور وفيات الأعيان ٤/١٨٦-١٨٨ والاعلام ٦/٢٧١.

(٤٦) البيان والتبيين ١/٨٦ ونسبة صاحب العقد ٢/٢٠٨ ٤٢٣ إلى ابن عباس ، وحقق

نسبته إلى حفيده الرافعي في تاريخ الأدب العربي ٢/ ٢٢.

(٤٧) تاج العروس ٢/ ١٢.

(٤٨) أبو غالب عبد الحميد بن يحيى الكاتب : يضرب به المثل في البلاغة ، وكان كاتب مروان بن محمد أخر خلفاء بني أمية (- ١٣٢ . وفيات الأعيان ٣/٢٢٨ - ٢٣٢ والأعلام ٣/ ٢٨٩.

(٤٩) ن .م ٢٢٤.

(٥٠) ن.م ٢٢٤.

(٥١) ن .م ٢٢٥.

(٥٢) أبو محمد عبد الله بن المقفع . من أئمة الكتاب والمترجمين . كان مجوسيا وأسلم وولي كتابة الديوان للمنصور ثم أتهم بالزندقة فقتل ١٤٢هـ . الفهرست ١٣٢ وسير أعلام النبلاء ٦/٢٠٨ - ٢٠٩ والأعلام ٤/ ١٤٠ .

(٥٣)الأدب الصغير ، ٣١.

(٥٤) الأدب الكبير ٩٩ - ١٠٠ وانظر في المعنى نفسه رسالة الصحابة ٢٠١.

(٥٥) أبو العلاء سالم كاتب هشام بن عبد الملك ومسلمة ، وختن عبد الحميد الكاتب (-بعد ١٣٦هـ) الفهرست ١٣١ وجمهرة رسائل العرب ٢/ ٤٣١ -٤٣٢ والوزراء والكتاب ٦٢.

(٥٦) ابن الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان ، واحد قادة الجيوش في الدولة الأموية . غزا القسطنطينية وتوفي ١٢٠ هـ سير أعلام البنلاء ٥/ ٢٤١ والاعلام ١٨٤.

(٥٧) المصون في الأدب ٨٤ وانظر البصائر والذخائر ١/ ٤٢٤ وفيه ، لمامات مسلمة بن عبدالملك أوصى بثلث ماله إلى أهل الأدب » والخبر نفسه في المصون ١٨٤.

(٥٨) عبد الملك بن قريب الباهلي إمام أهل البصرة في اللغة والنحو والأخبار والأدب (-٢١٦هـ) الفهرست ٦٠-٦ والوفيات ٣/ ١٧٠-١٧٦ وتاريخ بغدد ١٠/ ٢١٠ والاعلام ٤/ ١٦٢.

(٥٩) معجم الأدباء ١/ ٧٧.

(٦٠) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المعتزلي البصري (١٥٠ -٢٥٥هـ) . أشهر أدباء العربية في العصر العباسي ، ألف كتبا كثيرة ورسائل تقارب المائة . أشهرها البيان والتبيين والحيوان . الفهرست ٢٠٨-٢١٢ وتاريخ بغداد ١٢/ ٢١٢١٢ - ٢٢٠ ووفيات الأعيان ٣/ ٤٧٠ - ٤٧٥ والملل والنحل ١/ ٧٥-٧٦ انظر في اخباره ومؤلفاته وآثاره العدد الخاص من مجلة المورد مج٧-ع٤س٧٨.

(٦١) البيان والتبيين ٢/ ٣٣١.

(٦٢) رسالة في المودة - مجلة المورد مع ٧ - ع ٤-ص ١٩٧٨-ص١٨٩.

(٦٣) رسالة في المودة - مجلة المورد - مع٧ - ع ٤ - س ١٩٧٨ - ص ١٨٨.

(٦٤) البيان والتبيين ١/ ٢٠٣.

(٦٥) انظر في هذه الكتب الفهرس ٦٥و٦٨و١٣٨و١٤٥و١٥٢و٥٤ب و١٦٨و ١٩٤و١٩٧ و ٢١٧ و ٢٥٨ و٢٦١ و ٢٦٤و ٢٧٢و٢٩١ . وانظر كشف الظنون ٣٨/١ وما بعدها وأبجد العلوم ٤٧/١/٢ وما بعدها.

(٦٦) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري الكوفي عالم باللغة والنحو والشعر والفقه وغريب القران والحديث (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) الفهرست ٨٥ - ٨٦ والوفيات ٤٢/٣ - ٤٤.

(٦٧) أدب الكاتب ١-٨.

(٦٨) عيون الأخبار ١/١-٣.

(٦٩) عيونالأخبار ١٢٩/٢ وانظرالعقد الفريد ٤٢٣/٢ مع اختلاف . وفي تأويل مختلف الحديث ٥٥ ذكر ابن قتيبة ، أهل العلم والأدب كالأصمعي .

(٧٠) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠ - ٢٨٥ هـ) إمام العربية ببغداد في عصره . الفهرست ٦٤-٦٥ الوفيات ٤/ ٣١٣-٣٢٢ وتاريخ بغداد ٣/ ٣٨٠.

(٧١) الكامل ١/١-٢.

(٧٢) أبو الحسن علي بن الجهم القرشي (١٨٨ -٢٤٩ هـ) شاعر مطبوع من شعراء العصر العباسي. الآغاني ٢٠٣/١٠ - ٢٣٤ والوفيات ٣٥٥/٣-٣٥٨ .

(٧٣) حبيب بن أوس الطائي (١٨٨ - ٢٣١ هـ) من أشهر الشعراء المحدثين في العصر العباسي انظر اخباره في الأغاني ٣٨٣/١٦-٣٩٩.

(٧٤) حلية المحاضرة ٢٢٤/٢.

(٧٥) حلبة المحاضرة ٢٢٤/٢ وديوانه بشرح التبريزي ٣٣٤/٣-٣٣٥ البيتان العاشر والرابع عشر.

(٧٦) عبد العزيز بن يوسف من كبار الكتاب والوزراء في الدولة العباسية (-٣٨٨هـ) يتيمة الدهر ٢١٢/٢ - ٣٢٥ والاعلام ٢٩/٤.

(٧٧) أبو اسحق ابراهيم بن هلال الصابيء (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أديب مترسل وشاعر تقلد ديوان الرسائل لمعز الدولة البويهي . وكان من جملة أصحاب الوزير المهلبي : الفهرست ١٤٩ والوفيات ٥٢/١-٥٤ يتيمة الدهر ٢٤١/٢ -٣١١ ومعاهد التنصير ٦١/٢ الاعلام ٧٨/١.

(٧٨) يتيمة الدهر ٣٢٢/٢.

(٧٩) أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي الأندلسي ، شاعر أديب مصنف (٢٤٦ - ٣٢٨ هـ) معجم الأدباء ٤ / ٢١١ - الوفيات ١١٠/١ ويتيمة الدهر ٧٤/٢-٩٩..

(٨٠) العقد الفريد ٢/١.

(٨١) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي نديم خلفاء بني العباس . ومن كبار علماء الأدب والأخبار في عصره (- ٣٣٥هـ) الفهرست ١٦٧ -١٦٨ والوفيات ٣٥٦/٤-٣٦١ وتاريخ بغداد ٤٣٧/٣.

(٨٢) أخبار أبي تمام ٦.

(٨٣) أبو الفرج علي بن الحسين القرشي المعروف بالأصبهاني (٢٨٤ - بعد ٣٦٢ هـ) صاحب الأغاني راوية إخباري وأديب مصنف وشاعر ، كان مختصا بالوزير المهلبي منقطعا إليه . له كتب كثيرة أشهرها الأغاني الفهرست ١٢٧ -١٢٨ وذكر أخبار أصفهان ٢/٢٢ وتاريخ بغداد ١١/٣٩٨ - ٤٠٠ ويتيمة الدهر ٣/٩٦ - ١٠٠ ومعجم الأدباء ١٣/٩٤-١٣٦ والأعلام / ٨٨.

(٨٤) أدب الغرباء ٢١.

(٨٥) الأغاني ٢٣ / ٩٥.

(٨٦) يتيمة الدهر ٤/٥٥.

(٨٧) ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى معاني كلمة أدب لدى الغربيين فنذكر قول روبير اسكاربيت : « إنالمعاني التي توحي بها لفظة أدب . حديثة الظهور نسبيا .... ولم تكن تعني عند شيشرون إلا المعرفة بكتابة الحروف ، ثم دلت على علم الأدب وثقافة الأديب في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، ويبدو أن أول تحول لهذه اللللفظة حدث في المانيا سنة ١٧٥٩ عند ليسنغ . إذ أصبحت تعني الأنتاج الأدبي ، انظر الأدب والأنواع الأدبية - مقالة ما هو الأدب ص ١٥ وانظر ص ٦٧ مقالته في تاريخ الأدب ، وقال روبير في معجمه : « كان يراد بلفظ الأدب جملة المعارف والثقافة العامة . ومنذ عام ١٦٥٨ أصبح يقصد بها الكتب المؤلفة في موضوع ما ، ثم تخصصت في القرن الثامن عشر بالأعمال المكتوبة في مقصد فني ، وأصبحت تدل على : جملة الأعمال الأدبية ، وفن الكاتب واسلوبه ، وحرفة الكاتب ، والخيال الأدبي الذي يقابل الواقع وكل ما هو مختلف ومصنوع لايقصد به الصدق بمفهومه الأخلاقي ، وأخيرا سائر المعارف المتصلة بالأعمال الأدبية ومؤلفيها . وفي القرن العشرين أصبح يقصد بها كل كتاب أو مؤلف أدبي والأدب عموما هو ما دل على إسلوب فني في الكلام أو الكتابة».

الابـهام والغموض في الشعر العربـي المعاصر

خليـــــل الموســـى

لابد أولا من الاعتراف بأن ثمة مشكلة (Probleme) اسمها الابهام (Confusion) والغموض (Obscurite) في شعرنا العربي المعاصر ، وقد تُنُولَتْ من قبل نقاد ودارسين وشعراء كثيرين واختلفت فيها وجهات النظر (deVuePoints) وهي لاتزال قائمة ، ولا يزال المجال فيها مفتوحاً للأخذ والرد ، لأن المشكلة لاتزال ، بل تزداد حدة يوما بعد يوم ، ولا بد ثانيا من الاعتراف بأن هذه المشكلة لم تكن على هذا القدر في شعرنا ونقدنا القديمين ، فقد كان هناك عموض وابهام وتعقيد، ولكن ذلك كان نسبيا أقل مما هو عليه شعرنا اليوم.

ولتحليل أي مشكلة لابد من تحديدها أولا ثم تحليلها ثانياً للوصول إلى نتائج مقبولة ، قريبة من القناعة ، ولاسيما أن الأمور النقدية تظل وجهات نظر، ترجيحية احتمالية أكثر من كونها يقينية خالصة ، ولذلك فإن البت فيها بنا نهائيات ضرب في المجازفة والمخاطرة .

والابهام لغة من (بهم)، ومن معانيها : البهيمة ، وهي الدابة، واستبهم عليه : استعجم فلم يقدر على الكلام ، والبهمة مستبهمة عن الكلام ، أي متغلق ذلك عنها، والطريق المبهم إذا كان خفيا لايستبين ، واستبهم عليه الأمر : استغلق ، و(أمر مبهم) لا مأتى له. وابهام الأمر: أن يشتبه فلا يعرف وجهه . وحائط مبهم : لا باب فيه ... الخ [(١)].

وإذا عدنا نستقريء هذه المادة فإننا نجد فيها مايفيدنا في هذه المشكلة ، فالبهيمة سميت بذلك لأنها لاتستطيع التعبير والافصاح والكلام والابلاغ ، ولذلك فانهم وصفوا في استبهم عليه فلم يقدر على الكلام بهذه المادة ، وكذا الشأن في الطريق المبهم الذي انغلق على من سار في اتجاهاته وحدوده ونهاياته ، وكذا الشأن في المعاني الز]رى ، فهي في مادة واحدة ومصدر واحد ، وهذا يدل على أن العجز في البهيمة والانسان الذي استبهم عليه والطريق والحائط وغير ذلك ، أو هو عجز في المرسل أو الشاعر.

وبناء على ما تقدم يمكننا أن نقول أن الابهام مراوغة في الحديث وتحايل على الكلام لاخفاء العجز أو سواه في نقل التجربة الشعرية، ولذلك فإن الابهام حيرة وارتباكا واختلاط الأشياء بعضها ببعض ، ولذلك فإن فاعلية الابهام تتركز في أمرين : أولهما: الغاء مسافات التفاعل بين النص والواقع، وذلك لعجز الشاعر عن تمثل التجربة التي يعيشها والتعبير عنها ، فراح يدور حولها دون أن يقترب منها ، وثانيهما : إلغاء مسافات التفاعل بين النص والمتلقي حين تحول الشاعر من وظيفته إلى وظيفة أخرى ، ومن أمثال ذلك التحول قول الفرذدق الشهير:

وما مثله في الناس مملكا

أبو أمه حي أبو يقاربه

وفي الكلام مداخلة لإرضاء أصحاب النحو ، والبيت في مدح هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبدالملك ، وأصل تركيب البيت:

(وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملكا أبو أمه أبوه)

وهاء يقاربه تعود على خال هشام بن عبد الملك . وهاء أمه تعود على هشام بن عبدالملك) ، وهاء (أبوه) تعود على خال هشام ، أي لاحي يشابه خال الملك إلا الملك الذي جده أو خاله [٢].

فالبيت لغز. ولكنه ليس لغزا شعريا ، فليس فيه من الشعر سوى الوزن، وانما هو لغز نحوي ، والهدف منه أن يستشهد به النحاة ، ولذلك فإن الشاعر تحول هنا إلى رجل من رجال النحو ، وتحولت وظيفته من الشعرية إلى اللاشعرية (النحو) ، ولذلك فإن المتلقي لايتفاعل مع النص لأنه لاينقل تجربة شعرية ، وإذا أراد تفكيكه فإنه يفكك فيه لغزه النحوي لا دلالاته النتشارية ، وألفاظه مقصودة لذاتها، كما هو شأن التعقيد النحوي فيه ، وهكذا يصبح الابهام حالة مرضية ، وهو حالة عجز أو حالة انزياح عن الشعرية إلى اللاشعرية ، وهو لعبة خارج دائرة اللعبة الشعرية.

أما الغموض (لغة) - فهو من مادة (غمض) ، ومن معانيها الغمض والغماض والتغميض والاغماض : النوم . وما اغتمضت عيناي وما ذقت عمضا أي ما ذقت نوما ، وتغميض العين اغماضها . وقد غمض المكان أو الشيء : خفي . والغامض في الكلام : خلاف الواضح. ومسألة غامضة : فيها نظر ودقة ، ومعنى غامض : لطيف [٣].

وإذا استقرأنا هذه المادة فإننا نجد فيها ما يختلف عما وجدناه في مادة (بهم) ، فالنوم أمر طبيعي تحتاجه الكائنات لتحيا ، واغماض العين هو الآخر أمر طبيعي في النوم أو في سواه من المسائل الأ]لاقية والتربوية وسواهما ، وغموض المكان أو الأشياء أمر طبيعي هو الآخر لتقادم الزمن عليه ، كالاطلال مثلا في شعرنا القديم، وقد يكون الغموض ناجما عن ارادة أو سواها ، وأخيرا أن المعنى الغامض هو المعنى اللطيف ، وهذا ما يثبت أن الغموض لايعود إلى المرسل (الشاعر) وانما هو يعود إلى النص والمتلقي.

إن هذا التفريق بين مفهومي (الابهام) و(الغموض) يجعلنا نرفض في الشعر كل ما يتصل بالإبهام بصلة ، فهو حالة مرضية ، وليس هو من الشعر في شيء ، ولكنه تطفل عليه وتسلق على وظيفته ، والتطفل على الشعر كثير في غير زمان ومكان ، لذلك فإننا نتجاوزه إلى الكلام على الغموض ووصفه.

والغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي ، بل هي في الشعر بعامة، وإن كانت لم تستفحل استفحالها في الشعر المعاصر ، وهي ذات أسباب متنوعة من نص إلى آخر ، فقد تكون سياسية أو اجتماعية أو فنية كالتعبير بالأمثال والرموز والتكثيف وما شابه ذلك ، فإذا كان التعبير غير مباشر تعددت الدلالات والتأويلات ، وأصبح الشعر يوميء أكثر مما يقول ، وكأن أبا تمام وعى وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب : (ولماذا لاتفهم ما يقال؟) ردا على تهمة وجهها أحد النقاد العرب القدامى في اتباع (عمود الشعر): لماذا تقول مالا يفهم؟ ولم يكن أبو تمام وحيدا في هذا المنحى الذي صار له أتباعه من النقاد العرب في العصر العباسي، وأبو اسحاق الصابي واحد من هؤلاء ، فهو قد رأى في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر : (لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه) [٤] .

وتستوقفني لفظة المماطلة في قول أبي اسحق الصابي، فهي ذات دلالات بعيدة ، وكأنه لم يشأ منها سوى دلالتها تلك على مبدأ (خير الكلام ما قل ودل) وتكمن دلالتها في العلاقة بين النص الشعري والمتلقي(القاريء) ، وكأن العلاقة بين القاريء الجاد والنص الشعري الثري شبيهة بالعلاقة بين العاشق والمرأة الحصان ، أو هي شبيهة بالعلاقة بين الفاتح العظيم والمدينة المحصنة، فهو يستهدف اقتحام أسوارها والنتهاك حرماتها، وهي تستهدف أن تدفعه عنها وتصده عن حرماتها، بل

تريد الاجهاز عليه وعلى جيوشه الجرارة وتخفق خططه ، فإذا ما استطاعت المدينة أن تحقق ذلك عاد الفاتح خائبا مهزوما مقهورا مفضوحا ، وهي بذلك تنهي سلطته ، بل ربما أنهته بصفته فاتحا وأقالته من وظيفته بعد أن دحرته أمام أبوابها وحصونها ، وإذا استطاع الفاتح بعد جهد ومعاناة وتضحيات جسيمة أن يدك أسوارها وينتهك حرماتها وأن يجعلها تنقاد لسطوته دخلها مزهوا بنفسه وحقق في ذلك لذته اللانهائية ، وبرهن مجددا على أنه مازال أهلا للقيادة .

يتقدم الفاتح العظيم في أسوار المدينة المحصنة ، وهو مزهو بقوته، مترع بالثقة، مدفوع بحب الكشف ، ولكنها بتصديها له تزرع الخوف في صدره ، وهو الفاتح الذي شهدت له ساحات المعارك ، وكذا شأن القاريء الجاد مع النص الشعري الثري ، فالنص لايمنح نفسه لأي قاريء عابر، ولا يمنح نفسه للقاريء الجاد إلا بعد مقاومة وتمنع ومماطلة، وإذا كانت المدينة تغلق أبوابها أمام الغزاة ، فعلى الفاتح أن يجد مفاتيح لتلك المدينة ، سواء أكانت هذه المفاتيح قوة أم كانت حيلة (اقتحام طروادة)، وعلى القصيدة أن تكون سرا ، وعلى القاريء أن يجد أو يكتشف أو يخترع مفاتيح خاصة بهذه القصيدة دون غيرها ، وكأن القاريء صياد بحري ماهر يحسن دائما أدواته ويطورها للحصول على المزيد من ثروات البحار، ولكنها في الوقت نفسه ، تتدرب على الإفلات من هذه الأدوات المتطورة، ليظل التوازن بين حركتي الجذب والدفع، فلا يعود الصياد بثروات البحر كلها، ولا هي تستعصي عليه وعلى أدواته ، هذا غيض من فيض مما تنشره لفظة (المماطلة) عند أبي اسحق الصابي.

وإذا عدنا إلى ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر فإننا نجد في الحياة المعاصرة ما يقابلها ويستدعيها ، فالقرن العشرون هو قرن الحضارة والتعقيد ، وهو عصر مراكب الفضاء والإختراعات التي فاقت تصور الانسان القديم ، والغموض لايقتصر على القصيدة وحدها، وانما هو

عام يشمل الفنون والعمران والانجازات، ولذلك فان من حق القصيدة أن تطور هي الأخرى مكوناتها وبنيتها الفنية ، وأن تتجه مع العصر إلى التعقيد والثراء لتوازي تجربة الإنسان المعاصر، لا أن تتجه اتجاها مغاير للعصر وتجاربه ، ولذلك فانه صار علينا أن نبحث في الغموض في طبيعة النص الشعري والغموض في عملية القراءة.

الغموض في النص الشعري المعاصر:

إن اللسان النثري أخذ ينفصل عن اللسان الشعري في الدراسات الالسنية المعاصرة ، وقد توقف (رولان بارت) عند هذه القضية قائلا : (اللسانان الشعري والنثري منفصلان أحدهماعن الآخر، بحيث يستطيع كل منهما أن يستغنى عن الآخر بدلالاته نفسها التي تعبر عن غيريته)[٥] وهذا ما انطلق منه (جان كوهين) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) ليبين أن (الشعر ليس نثرا زيد عليه شيء آخر ولكنه نقيض النثر)[٦].

وذهب إلى أن الفرق بين اللسانين الشعري والنثري هو في (الانزياح) وأكد ذلك في عدة مواطن من كتابه مثل قوله :(نستطيع أن نقدم البرهان العكس ، فتثبت أنه يكفي أن نحذف أو نخفف الانزياح في أي صيغة شعرية، فينتفي الشعر)[٧] ، وهو يحاول - في الوظيفة الشعرية - أن يرد على الاعتراضات التي يذهب أصحابها إلى أن الانزياح لايؤكد بأنه يمثل الشرط الضروري الوحيد الكافي للواقعة الشعرية ، فيقول:

(ينبغي لاثبات أنه ضروري ، أن نبين أنه لاشعر في غير انزياح ، ولإثبات أنه كاف ، أن نبين أنه لاوجود لانزياح من غير شعر)[٨].

إن طبيعة اللسان الشعري تختلف عن طبيعة اللسان النثري، وطبيعة النص الشعري المعاصر هي الأخرى تختلف عن طبيعة النص

الشعري القديم ، فالأحداث التي طرأت في القرن العشرين في أوروبا (الحروب - الأفكار الجديدة - المعارف الجديدة - الانجازات الهائلة) قلبت موازين القوى رأسا على عقب ، فنشأت المذاهب الأدبية المختلفة ، لاسيما السريالية منها ، ثم حدث تطور كبير من جراء اقتحام نظرية الأجناس الأدبية ، فتحولت الرواية إلى لا رواية والمسرح إلى لامسرح ، وابتعدت الفنون عن المنطقية السببية والتدرج الزمني إلى اقتحام الزمن والمنطق القديمين ، وأدى ذلك كله إلى اقتحام القيم التقليدية التي أورثت الحروب والمآسي، فنشأ جيل بلا قيم ، وهذا ما أثر في الأجناس الأدبية بعامة وببني الشعر بخاصة ، فاستبدل النص اشعري اتجاهه فبعد أن كان يهتم بالخارج ويصفه باتجاه إلى الداخل وبدأ باكتشاف الأعماق الإنسانية في السريالية وبدلا من أن تكون غاية الأدب أن يريح القاريء ويفيده اتجه إلى صدمه وادهاشه.

ولم يكن العالم العربي بعيدا عما جرى للعالم من ويلات وتحول كما يتوهم كثير من الدارسين ، فقد ابتلى هذا الوطن على امتداده بأكثر من استعمار، واختلف عليه الغزاة في هذا القرن ، وكان مسرحا لكثير من الحروب ، ثم توالت عليه الهزائم ابتداء من عام ١٩٤٨ م و ١٩٦٧م .. الخ . اضافة إلى الحروب الأهلية وانتشار الفساد والاحباطات والتفكك والكبت والآلام النفسية ، ناهيك عن فقدان حرية القول ، وهذا ماحدا بالكثير من الشعراء إلى الاتجاه إلى دواخلهم وتمسكوا بالسريالية مذهبا ، وهذا ما أدى إلى تحطيم البنية التقليدية للنص الشعري من جهة وتوسيع الهوة بين النثر والشعر وبين النظم والشعر من جهة أخرى ولذلك فإن الغموض صار سمة أساسية من أشد سمات عصرنا الحضاري هذا دلالاة عليه.

وبناء على ما تقدم فإن رسالة النص الشعري المعاصر اختلفت عن رسالة النص الشعري القديم ، فقد كان في الماضي ذا رسالة اعلامية،

وموضوعاته محددة في المديح أو الرثاء أو العتاب أو الفخر أو الزهد وما شابه ذلك ، ولذا فإن هذه الموضوعات تقتضي الوضوح ومجاراة (عمود الشعر) لتصل إلى المتلقي وتؤدي غرضها ، أما رسالة النص المعاصر فهي فنية جمالية وإن كانت لا تبتعد عن الفائد، وموضوعاته مصيرية لا شخصية ، وهي تقوم على ثنائيات متواجهة: الموت/ الحياة - العقم / الخصب - الريف / المدينة - الصدق / الزيف .. الخ .. ورسالته في جماليته ، وإن كانت هذه الجمالية تتضمن القضايا الاجتماعية ، وباختلاف الرسالة اختلف دور الشاعر نفسه ، فإن كان دور الشاعر فيما مضى منحصرا في الاعلام والشهرة مقابلا للقبول بما يجري فإن دوره أخذ يتبدل منذ نشرت الرومانسية مقولة (مرض العصر) حتى يومنا هذا، إذ صار الشاعر رافضا لما يجرى ، شكاكابه ، سوداويا ، مغتربا عن مجتمعه، رافضا ، ثائرا ، متمردا.

واقتضى اختلاف طبيعة الرسالة الشعرية اختلافا في فضاء القصيدة، فقد كان الفضاء في القديم خارجيا في معظمه ، وهذا يعني أنه وصف لحالة كائنة أو احتمالية ، ولكن الشاعر المعاصر اتجه إلى الفضاء الداخلي للتعبير عن تجربته الغترابية ، فإذا كانت بنية القصيدة منسجمة مع واقعها في محاكاتها له ، فإنها صارت اختلافية ، بعيدة عن محاكاة الخارج ، وإذا كان ثمة محاكاة فهي محاكاة ما يجيش في أعماق النفس الانسانية وحدها ، ولذلك فإنها اخذت في وصف ما سيكون على أساس أن الشاعر راءٍ والقصيدة مرآة المستقبل، وهكذا اتجه النص من المعلوم إلى المجهول ومن الحاضر إلى المستقبل ، ومن الرؤية إلى الرؤيا ، وصار يطرح أسئلة بعد أن كان يقدم أجوبة وتعاليم.

إن هذا التغيير في طبيعة النص الشعري يقتضى تغييرا مماثلا في بنيته، فبعد أن كان فضاء النص ساكنا محددا البدايات والنهايات صار مفتوحا في بداياته ونهاياته كالأمواج غير المستقرة، فاختلفت تبعا لذلك

هندسة النص ، فبعد أن كان يسير على نظام محدد مغلق على ذاته (البيت) صارت هندسته مفتوحة لانظامية، وبعد أن كان نموذج النص في خارجه ، صار نموذجه فيه ، وهذا مدعا إلى نبذ التشابه والتماثل ، واتجه النص إلى الاختلاف والتعدد والتجاوز والتخطي مع مجلة (شعر) .

ولم يقتصر التغيير في بنية النص الشعري المعاصر على التغيير في فضائه وهندسته ونموذجه ، وإنما تعداها إلى اللحمة الداخلية ، وهذا ما سبب في أسباب كثيرة في غموض النص الشعري المعاصر، فقد كانت (القصيدة القديمة خيطية البعد : للشاعر أفكار يتأمل فهيا ، يصوغها بشكل أفقي تقريبا، ويأتي بفكرة تلو فكرة أو بفكرة واحدة يوسعها ثم ينتقل إلى فكرة ثانية ، وهي ليست شبكية أو ليست متعددة الأبعاد ، وبهذا المعنى أعود فأقول أنني أسمى الغموض بأنه نوع في تعدد الأبعاد ، في القصيدة الواحدةمما لا يألفه القاريء - وأكرر: (بهذا المعنى يكون الغموض ايجابيا في حد ذاته)(٨) وتعدد الأبعاد يعني انتقال القصيدة من النزعة الغنائية والمباشرة إلى النزعة الدرامية واللامباشرة ، كما يعني استخدام خيوط في التراث العربي والانساني في عملية تشكيل النص لتوظيفها في تجربة معاصرة ، فصار ثمة دلالات صريحة ودلالات ضمنية ينفرد بها كل نسق على حدة.

كذلك فإن اللفظة في النص الشعري لم تعد غاية في حد ذاتها ، ولم تعد زينة أو زخرفا ، وجمالها لا يكمن فيها ، وإنما يكمن في السياق ، فقد كانت اللفظة تمر من المعجم إلى القول الشعري في النص التقليدي إلى المتلقي دون أن يصيبها أي تغيير ، وكنها طارت - في النص الشعري المعاصر - تمر من المعجم إلى القول الشعري إلى المتلقي عبر تجربة الشاعر الداخلية ، فاختلف سر الصياغة ، واخذت الكلمة تشع بدلالاتها الجديدة التي لم تكن فيها من قبل ، كان أفق الكلمة ضيقا ، فانتقلت إلى أفق أوسع ، واختفت من أفقها المألوف إلى أفق انتشاري ، وغدت متحركة ،

متوترة ، تتسم بقدر كبير من الثراء والتحول، وانتقلت عدوى التوتر من المرمز إليه بحركته الدائمة المستمرة إلى الرمز الدال عليه ، والأمثلة على ذلك كثيرة بدءا من الهذا القرن إلى يومنا هذا ، وقصيدة المساء لخليل مطران تبين ذلك ، والمساء - لغة - وقت المساء ،ولكن الشاعر يضعنا في مناخ الرثاء الشخصي بسبب هجران الحبيبة ، فتبدو لنا اللفظة انزياحية لامعجمية ، وإذا المساء هو مساء الشاعر أو عمره، وكذا شأن لفظة (مطر) المفتاحية في النص الشهير بـ (أنشودة المطر) وهذا يبين أن اللفظة ذات قوة سحرية ، فإذا استخدمت إستخداما لا شعريا ظلت في المجال المرسوم لها معجميا أو في مجالها اللاشعري (النثري) وإذا كان استخدامها خلافا ماجت ومارت وتجاوزت مجالها المرسوم معجميا إلى آفاق مجاورة ذات دلالات بعيدة ، ولهذا فإن لغة الشعر هي اللغة التمثيلية التي تمثل حالة مختلفة لشاعر في لحظة معينة ، والشاعر هو الذي يستخدم اللغة في كل مرة استخداما جديدا ، واللفظة في المعجم غيرها في السياق الشعري الجديد، في المعجم هي حطبة يابسة ، وفي الشعر هي غصن أخضر يموج بالحياة ، بالخضرة وبالنماء على رأي سليمان العيسى [٩].

ولذلك كله فإن النص الشعري المعاصر ذو آفاق مفتوحة على دلالات غير محددة ، ويزداد غموضه بقدر سعته وانتشار دلالته وانزياحاته، ولذلك فإنه عصي على الترجمة والشرح والتفسير ، وذلك لان ترجمة الشكل غير ممكنة [١٠]، والترجمة تحتفظ بمادة المعنى، ولكنها تفقد الشكل [١١] .

الغموض عند القاريء :

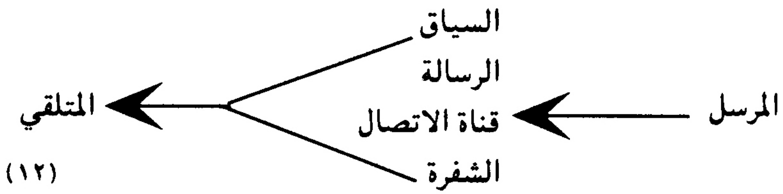
إذا كان النقد البنيوي قد أعلى من سلطة النص (Texte) وابتدأ منه وانتهى به ، فإن الاتجاهات التي انبثقت من البنيوية وشكلت اتجاه«ما بعد

البنيوية» (Post-Structuralisme) وقد أعلت سلطة القراءة ، ولاسيما الاتجاه المسمى بـ(التفكيك) (Deconstrucrion) وكأن زمن تسلط المؤلف قد مضى كما مضى بعده زمن تسلط النص وهيمنته على النقد الأدبي بعامة والدراسات التطبيقية منها بخاصة ، وأخذ النقد يتجه نحو القارئ ويهتم به ، وصار النقد انتاجا بعد أن كان استهلاكا، حتى أن النص نفسه غدا مادة أولية يعيد نسجها القاريء بعد أن يفككها ويسد الثغرات في بنية النص ، ولذلك فإن القراءة تعددت، وتعدد القراء ووجهات النظر والحالات التي اتخذت أشكالا مختلفة نتيجة للحوار بين القارئ والنص، أو الحوار بين المنتج ومادة الانتاج ، وهذا يعني أن النقد قد انتقل من مرحلة جمالية النص إلى مرحلة جمالية التلقي ، فالنص ليس جميلا في ذاته ، وإنما هو جميل بعد التلقي ، وهذا يعني أنه جميل بغيره ، مكتمل بقراءاته ، في حين أن النص كان جميلا بذاته، مكتملا بعلاقاته الداخلية، وليس على القارى سوى أن يكتشف هذه العلاقات، ولذلك فإن عصر مابعد البنوية هو عصر التلقي والتواصل والقراءة.

تطرح جمالية التلقي قضية التواصل (Commumication) وكل تواصل لابد له من أطراف : المنتج - الانتاج - المستهلك ، وقد يكون المنتج مخترعا، فيكون الاختراع هو الانتاج ، والامم هي المستهلكة، وقد يكون المنتج مزارعا، فتكون الزراعة انتاجا والناس مستهلكين، ولكن إذا كان المنتج بليغا ، فإن البلاغة هي الانتاج والمتلقي المستهلك يتحول إلى منتج آخر ، فطبيعة الانتاج اختلفت جذريا .

والمهم هنا- أن كل انتاج يقوم على شفرات : الاختراع - الزراعة - البلاغة ، وعلى المستهلك أن يعرف كيف يفككها، ولذلك فانه لابد من عملية التواصل بين الانزياح العادي (الغموض) وبين الانزياح المفرط (الابهام)، فالثاني متعذر التأويل والقراءة ، ولذلك فإنه يخرج من عملية الاتصال، أما الأول منهما فهو المقصود بالاتصال ضمن النموذج الذي

وضعه رومان جاكيسون لاركان هذه العملية:



الشعرية هي عمل المسل على إيصال الشفرة إلى المتلقي بواسطة رسالة منطوقة أو مكتوبة خلال قناة اتصال في سياق معين.

وإذا كانت المناهج قد ركزت اهتماماتها في البدايات على المؤلف فإن المناهج الحديثة ركزت اهتماهما على الرسالة (النص)، ولكن المناهج التي انبثقت من البنيوية نقد ما بعد البنيوية ، أو ما بعد الحداثة ، واهتمت بالقارئ (المتلقي) وفصلت طرق القراءة وأنواعها، وقد برزت في ذلك تزفيتان تودورف الذي جعل القراءة ثلاثة أنواع في الفعاليات ازاء النص ، هي الفاعلية الاسقاطية ، وفعالية الشرح ، والفاعلية الشعرية ، وقد انحاز إلى الفاعلية الآخيرة ، وتعددت مستويات القراءة وفعالياتها عند (ألتوسير- ريفاثير .... الخ).

واقتضى تعدد القراءة أن يكون النص مفتوحا ليظل الحوار مفتوحاً مع القارئ ، وهذا ما فعله الناقد الايطالي (امبرتو ايكو) في كتابه (النص المفتوح)كشكل ناقص وغير نهائي، أي خاضع للتأويل والقراءة ، كما اقتضى التعدد البحث في نسيج النص ومادته والنص الغائب والتناص عند جماعة (تل كل) لاسيما جولياكر يستيفا منهم.

شكل هذا وسواه الاهتمام بالقارئ؟ وجمالية المتلقي في عصر مابعد البنيوية ، وصار القارئ هو المنتج والمبدع ، ولذلك فإنه يطلب منه غير ما كان يطلب من سلفه في عصري المؤلف والنص .

وإذ توقفنا بعد ذلك عند ظاهرة الغموض عند القارئ وجدنا نسبية، فما هو غامض عند انسان ربما كان واضحا عند انسان آخر ، ولتفسير ذلك يمكننا أن نستعين بالسياق الأدبي ، فهو مختلف ، لأن الأدب ليس واحدا ، فالشعر- وحده - سياقات ، وللشعر القديم سياق غير سياق الشعر المعاصر، والسياق كسرب من الطير ، وكل طير يغرد ضمن سربه أو سياقه ، وصوته يتداخل ويتقاطع ويتشابه داخل سربه وحده ، ولذلك فإن القارئ الذي اعتاد أصواتا محددة لا يألف غيرها، ومن هنا ينشأ الغموض إذا حاول قراءة الأصوات الأخرى، وهو يجهل مفاتيحها وطبيعتها وأسرارها ، فقارئ الشعر المعاصر ينبغي أن يلم السياق الأكبر والسياق الأصغر لهذا الشعر، ولذلك فإنه لا يواجه الغموض الذي يوجهه القارئ الآخر، كذلك لايجوز للقارئ الجديد أن يقتحم حرم النص بأدوات ومفهومات قديمة لاختلاف العصرين والانتاجين والمقاييس ، وهذا ما عبر عنه أدونيس بقوله : هي أن ثمة فجوة عميقة بين التجربة الشعرية العربية الحديثة ، في جانبها الإبداعي ، وبين النقد ، فليست هناك مواكبة نقدية لهذه التجربة . بل إننا مانزال ، بشكل عام ، ننقد هذه التجربة الجديدة بمفهومات قديمة ، ما نزال نسلط مفهومات الأمدي ، مثلا ، على بدر شاكر السياب ، بينما يجب أن ننظر إلى انتاج السياب من ضمن حضوره كنصوص قائمة بذاتها ، نستخرج منها قواعد ومقاييس لنقدها) [١٣].

إن حكم القارئ القديم على نص شعري معاصر لا يؤخذ به ، لأنه لايدخل ضمن القراءة التأويلية الشعرية ، ولا يدخل ضمن الإنتاج ، وإنما هو ينتمي إلى القراءة الاسقاطية أو قراءة الشرح والتفسير على أحسن وجه، وهي قراءة البعد الواحد ، أو قراءة اللاقراءة .

الهوامش

(١)انظر مادة (بهم) في لسان العرب أو غيره.

(٢) انظر : الأغاني (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب) -٢١ /٣٠٧.

(٣) انظر مادة (غمض) في لسان العرب أو غيره.

(٤) ابن الآثير - المثل السائر - ٢ / ٤١٤.

(5) Le Degre Zero de L'ecriture Suivi di Nouveoux essais Critigues - ED. du Seuil 1972 - P. 34.

(6) Cohen, jean- Structure du langage- Paris (Flammaion) 1966 - P 127.

(7) Ibid. P . 127.

(٨) ادونيس - ندوة الموقف الأدبي (ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث) الموقف الأدبي - ع ٥٩ - ٦٠ آذار - نيسان - ١٩٧٦ - ٢٤٢.

(٩) نفسه - ص ٢٤٥.

(10) Cohen - structure . op. P .35.

(11) Ibid ,. P . 37.

(12) Jahobsin , Roman - Essais de Linguistique generaleraduit par Nicolas Ruwet-ed . Minuit- 1978 P.P. 213-214.

(١٣) ادونيس - ندوة الموقف الأدبي م.م. س . - ص ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

كشاف كُتاب وأبحاث المجلد الخامس